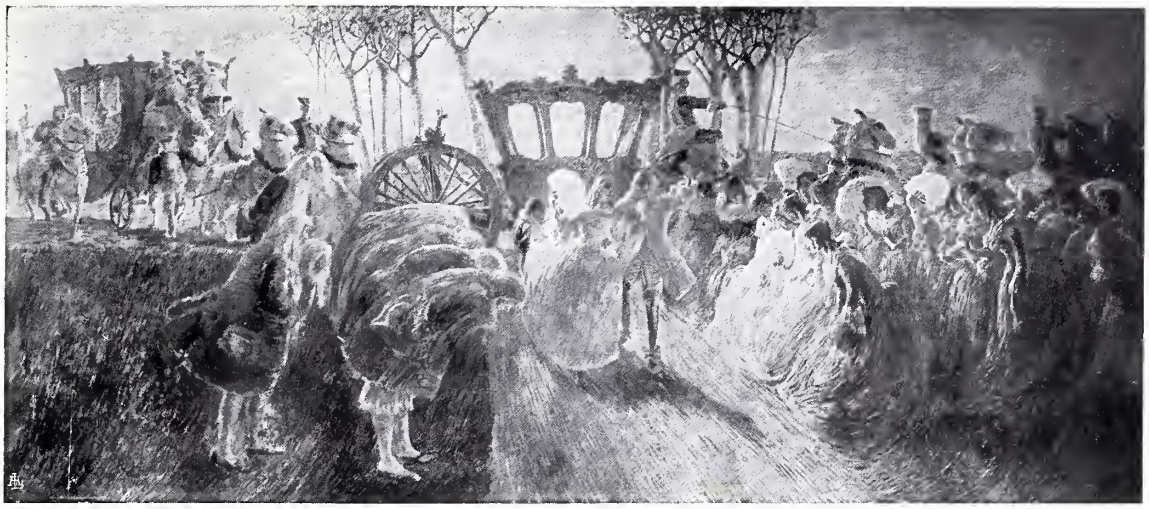
Fasc. 53-54 (Vol. II - pag. 593 a fine) L. 2.—



STORIA DELLA PITTURA

DAL 1400 AD OGGI

DI

MAX ROOSES
Direttore del Museo Plantin Moretus ad Anversa

di LÉONCE BÉNÉDITE
Direttore del Museo Nazionale del Luxembourg

TRADUZIONE ITALIANA CON AGGIUNTE PER CURA

DEL

DOTT. GINO FOGOLARI
Direttore delle RR. Gallerie di Venezia

VOLUME SECONDO

LA PITTURA DEL SECOLO XIX

DI

LÉONCE BÉNÉDITE

MILANO - SOCIETÀ EDITRICE LIBRARIA

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/storiadellapittu02bene

261. — Enrico Leys: Rubens che si reca ad una festa.

Capitolo X.

LA SCUOLA BELGA

SINO al 1830, data della sua emancipazione, il Belgio ebbe sorte comune con i Paesi Bassi, sicchè anche la storia della sua arte si confonde con quella della Scuola olandese. Abbiamo già avuto occasione di constatare come tutto cotesto primo periodo sia direttamente derivato dalla Scuola francese; poichè, se l'influenza del David si estese su quasi tutto il continente, essa fu, com'era ben naturale, risentita più che altrove nel Belgio, ove il grande esiliato soggiornò a lungo e finì i suoi giorni. La pittura belga rimarrà del resto per tutto il corso del secolo XIX strettamente unita alla pittura francese; e così come i movimenti politici o sociali della Francia avranno la loro ripercussione sullo svilupo politico e sociale di quel paese, anche le grandi crisi dell'arte francese influiranno inevitabilmente sul divenire della scuola belga, sebbene l'individualità della giovane nazione vada affermandosi in modo da sviluppare un certo carattere locale ben distinto.

Fra gli allievi fiamminghi del David, e continuatori della sua dottrina, quegli che lasciò un'opera più ragguardevole fu Francesco Giuseppe Navez, nato a Charleroi il 16 novembre 1787 e morto a Bruxelles il 12 ottobre 1869. Questi studiò a Parigi nello studio stesso del David e viaggiò in Italia dal 1817 al 1822. Dal 1830 al 1859 fu direttore dell'Accademia Reale di Bruxelles. Pittore di merito indiscutibile, tradì però un temperamento ineguale e troppo impressionabile, cosicchè subì a volta a volta l'influsso del David oppure dell'Ingres, del Géricault, e del Delacroix, senza lasciar discernere nettamente qual

fosse la sua vera e propria individualità. Il ritratto della *Famiglia Augusta di Hemptinne* (n. 262), che appartiene al Museo di Bruxelles, fu eseguito nel 1816, ed è un'ottima composizione condotta alla maniera del David, corretta senza freddezza; modellata con decisione in una tonalità un po' forte e con bell'intuito fisionomico.

Il Navez ebbe per emulo un artista singolare, poco conosciuto, o meglio troppo poco apprezzato, Francesco Simonau nato a Bornhem nel 1783 e morto a Londra nel 1859. Questi sembrerebbe dimostrare una lontana parentela, strana a quell'epoca, con i vecchi inglesi, presso i quali egli andò poi a terminare i suoi giorni. Veggasi infatti quel suo ritratto d'uomo del Museo di Bruxelles, di fattura forte e di bell'impasto, con dei rossi accesi e dei bei bianchi brillanti alla maniera del Reynolds; oppure un'altra sua bella tela, il *Suonatore d'organetto* (n. 263) datata dal 1828, robusta, schietta, dai colori ben fusi e che offre qualche riminiscenza di Franz Hals. Allievo del Fricx, a Bruges, egli studiò poi a Parigi col Gros, che gli suggerì forse anche le tonalità calde dei suoi colori.

262. — Francesco Giuseppe Navez: La amiglia Augusta di Hemptinne. (Bruxelles, Museo).

La rivoluzione del 1830, che rovesciava in Francia una dinastia, ebbe una larga eco anche nel Belgio. La nazione proclamò in quell'anno la sua indipendenza assicurando, insieme alla sua autonomia sociale e politica, la liberazione della propria arte. Il romanticismo francese penetrò nel paese da liberatore, bandito dal barone Gustavo Wappers (1803-1874) che, formatosi nel nuovo ambiente francese, e rotte le barriere accademiche entro cui s'eran chiusi i pallidi successori del David, suscitò, risalendo fino al Rubens, una specie di insurrezione nazionale. Le sue prime esposizioni al "Salon" di Bruxelles, nel 1833 e 1834, produssero grande impressione nella giovane scuola, e crearono la nomea della Scuola d'Anversa, che divenne ben presto un celebre centro d'insegnamento.

L'arte del Wappers, nonostante la sua vivacità apparente ed il suo splendore, è artificiosa e teatrale; quella di Luigi Gallait (Tournai 1812-Bruxelles 1887) invece è meno scucita, più disciplinata, e corrisponde alla maniera del francese Delaroche. Il vero romanticismo francese doveva produrre dei pittori geniali, originali e sinceri, soltanto nel campo del paesaggio.

Tutto cotesto primo periodo non fu del resto che il periodo preparatorio dell'arte belga. Se più tardi il Courbet, col suo soggiorno nel Belgio e le varie esposizioni che egli colà organizzò, diede un vigoroso impulso alla scuola, mettendola sulla retta via dell'osservazione verista e della tecnica robusta, sta tuttavia il fatto che i veri fondatori di essa furono Enrico Leys, Enrico Braekelaer e Carlo de Groux.

Enrico Leys occupò un posto importante, non soltanto nel suo ambiente nazionale,

ma in tutte le scuole europee. La sua fama oltrepassò le frontiere della sua piccola patria, e la sua influenza si estese anche in Francia ed in Inghilterra. Nato ad Anversa il 18 febbraio 1815, egli morì nella stessa città il 25 aprile 1869. Suo padre vendeva imagini religiose. Il giovane studiò all'Accademia dal 1829 al 1833 e fu allievo del cognato Ferdinando de Braekeleer, un pittorello di genere, che tentò talora, ma senza successo, di levarsi sino ai soggetti storici. Il Leys debuttò quasi contemporaneamente al Wappers. A soli diciotto anni espose al "Salon,, del 1833, un *Massacro ad Anversa per opera degli Spagnuoli*, di un sapore trucolento, affatto romantico. Recatosi a Parigi, nel 1835 e nel 1839, si infervorò colà per le teorie dei romantici, e le sue prime opere mostrano nella composizione, nel colore, nello special carattere pittoresco, l'influenza esercitata da cotesta scuola sopra il suo temperamento artistico. I soggetti da lui trascelti durante quel primo periodo sono dei corpi di guardia, delle battaglie, dei massacri. Ma in seguito a un viaggio in Olanda, compiuto nel 1839, egli modificò la sua visione. L'esempio del Rembrandt e di Pieter de Hooch agì sopra di lui come un filtro benefico, che ridesti l'animo a una più serena e vera concezione della vita e dell'arte; ed ei si diede a dipinger degli interni borghesi, delle scene della vita olandese nel seicento, che sono quasi delle imitazioni. Recatosi nel 1852 in Germania, ebbe campo di studiare gli Holbein ed i Cranach, che gli additarono finalmente la sua vera via. Da allora in poi, sicuro di sè e dei suoi ideali, lavorò assiduamente alla grande opera storica, che assicurò la sua gloria, e diede in pari tempo una prima orientazione all'arte nazionale belga moderna.

263. — Francesco Simonau: Il suonatore d'organetto. (Bruxelles, Museo).

Il Leys possiede infatti in sommo grado il senso della storia, e di essa comprende tutto il significato retrospettivo; egli rivive nel passato e fa che sembri a noi di rivivervi, non già avvicinando ciò che fu all'ora presente, come usarono alcuni grandi veristi contemporanei, ma trasportandoci lontano dall'epoca nostra, su pel corso degli anni, in mezzo alla vecchia società battagliera, feroce sempre sinanco nelle sue manifestazioni fastose, del cinquecento fiammingo. Egli agisce su di noi, non forse con la persuasione dei documenti esatti, con la ricostruzione fedele degli ambienti e degli accessori. quanto con la seduzione di mezzi aventi un ben più alto valore artistico: il disegno definito, preciso, robusto, arcaico, che accentua il carattere con singolare energia; e le armonie suggestive di toni insoliti ed espressivi, sovrapposti in larghe chiazze di colori locali, che esercitano sopra di noi una virtù rievocatrice, simile a quella per cui suoni e profumi destano i nostri sensi da talora lunghi sopori. Enrico Leys dipinse in quel periodo parecchie grandi tele: l'*Istituzione del Toson d'oro* (al re dei Belgi), l'*Uccellatore* (Museo d'Anversa), lo *Studio di Frans Floris* (1868, Museo Moderno di Bruxelles), il *Giuramento di felice entrata dell'Arciduca Carlo d'Austria* (n. 264) (stesso Museo, 1863) riprodotto sulle mura del Palazzo di Città d'Anversa. E meglio di ogni altra sua opera

valse a conquistargli un posto d'onore fra i maestri dell'arte moderna, la mirabile decorazione di cotesto Palazzo. Le quattro grandi murate, adorne di alti personaggi: imperatori,

264 — Enrico Leys: Giuramento di felice entrata dell'Arciduca Carlo d'Austria.
(Bruxelles, Museo Moderno).

cardinali, magistrati, cavalieri, principesse, tutti a colori profondi, calmi e intensi ad un tempo, presentano delle ricche armonie di vecchi arazzi. Si esce da quella sala penetrati dal vivo ricordo di quelle scene, e par che i personaggi ci seguano con gli occhi, come avvien dei ritratti. Tali decorazioni furono eseguite tra il 1863 e il 1869. Il Leys aveva adornata la sua casa in Anversa nello stesso stile, prendendo per modelli persone della sua famiglia.

I preparativi del festino, che facevan parte di quella decorazione, oggi tutta riunita nel Museo di Anversa, furono incisi dal Bracquemond. Il pittore venne creato barone nel 1862.

Il Belgio vide sorgere parecchi discepoli di cotesto artista, i quali però, riproducendone la maniera, la indebolirono. Ricordiamo fra essi: Felice de Vigne (1806-1862), Giuseppe Lies (1821-1865), Vittore Lagye (1825-1896); e poi ancora il francese Giacomo Tissot e Alma Tadema, su cui il Leys esercitò una momentanea influenza. Continuatori del maestro, che aveva ridestata l'anima nazionale fiamminga, furono Carlo de Groux e Enrico Braekeleer, che, rievocando l'antico spirito popolare, finirono di dare all'arte belga la coscienza della propria individualità.

Carlo de Groux nacque a Comines (Francia) da genitori francesi, il 4 agosto 1825, e morì a Bruxelles il 30 marzo 1870. Suo padre, fabbricante di nastri, si recò a Bruxelles nel 1833 con la numerosa figliolanza. Naturalizzato belga alla sua maggiore età, Carlo studiò

265. — Carlo de Groux: Il benedicite.
(Bruxelles, Museo).

nel 1843 sotto Navez. Più tardi, nel 1851, lavorò a Düsseldorf, e nel 1853 eseguì il suo primo quadro verista. Povero e malaticcio, egli viveva modestamente in un sobborgo solitario, in pieno ambiente popolare, e ritrasse specialmente l'esistenza di coloro che lo circondavano. Fu anzi il primo pittore plebeo del Belgio. Ma quelle esistenze umili, egli le rese con la melanconia del suo temperamento, e le scene di Kermesse e gli interni di bettole, soggetti cari ai buoni fiamminghi d'altri tempi, presero sotto il suo pennello un aspetto doloroso, qualche volta anche tragico. Egli è, come ben disse Camillo Lemonnier, il « pittore dei disgraziati ». Contemporaneo del Millet e del Courbet, sarebbe difficile dire che cosa egli abbia derivato dal primo di cotesti due maestri, se non forse quella simpatia per gli umili, che gli avvenimenti del 1848 avevano diffuso in tutta Europa, e che, trovata la sua formula nel movimento democratico, esercitò grande influenza sulla produzione artistica di quel periodo. Ma il Millet ci appare di una grandezza austera, raccolto, robusto, spesso calmo e posato e la sua arte sembra quasi derivare da una ispirazione biblica; egli dipinge gli sforzi dell'uomo, le sue lotte contro il suolo e gli elementi; celebra il lavoro del contadino, o il riposo sempre attivo delle massaie vigilanti sulle culle; esalta l'energia e la rassegnazione delle popolazioni rurali. De Groux è invece il pittore dei sobborghi, il poeta dei pallidi operai, dal corpo dimagrito, rivelanti nei gesti stanchi la lunga abitudine del

lavoro nelle officine, e in tutta la persona l'abbrutimento della miseria e dell'alcoolismo. Sempre al dire di Camillo Lemonnier: « egli dipinse l'*Assommoir* prima che il romanzo fosse stato scritto ». Sotto il rapporto della tecnica il de Groux lascia certamente molto a desiderare; le sue forme sono spesso indecise, i suoi tipi piuttosto convenzionali, e ciò forse per l'abitudine che egli ebbe di vivere esclusivamente nel mondo della imaginazione, senza rigenerarsi abbastanza di frequente nell'osservazione della natura. Il suo disegno, spesso goffo e impacciato, manca naturalmente di spontaneità e di stile; la sua tavolozza espressiva, imitata da quella del Leys e di Breughel il vecchio, il quale fu caro ai tre primi iniziatori, come lo fu poi a tutta la scuola belga, appare talvolta discordante per l'uso di tinte locali, ora troppo vivaci ed or troppo delicate. Ciò non ostante il de Groux è per la sua ingenuità, per la sincerità commossa di quella sua simpatia verso i deboli ed i diseredati, una delle figure più notevoli della scuola belga, alla quale egli aprì la strada umanitaria

266. — Enrico Braekeleer: Il geografo.
(Bruxelles, Museo).

che più tardi spetterà a Costantino Meunier di allargare. I suoi principali quadri sono: *La partenza del coscritto*, *L'ubriaco*, *Il tentativo di riconciliazione*, *Inumazione*, *Carità*, *Rimpianti*, *Pellegrinaggio di San Guidone a Anderlecht*, ecc. Nell'opera di cotesto artista il *Benedicite* (n. 265) del Museo di Bruxelles, tiene un posto speciale per la semplicità e la naturalezza della composizione, la dignità dell'espressione, la vivezza del sentimento e la grande unità dell'insieme, in cui mirabilmente armonizzano composizione, colori e soggetto. In cotesta tela il de Groux si avvicina al Millet, rievoca alcuni antichi quadri del Legros e preludia all'*Addio* del Cottet.

Nipote ed allievo del Leys, Enrico Braekeleer, figlio di Ferdinando, nacque ad Anversa nel 1840 e morì nella stessa città il 21 luglio 1884. Fu sua prima guida un fratello, maggiore di lui di dodici anni, che morì nel 1847. Lavorò all'Accademia fino al 1861, ma prima d'allora egli aveva esposto la graziosa *Lavanderia*, della collezione Van Cutsem. Sotto certi aspetti si conservò fedele alle proprie origini, e i suoi colori dai toni rari, sembran impastati sulla tavolozza gustosa del vecchio Breughel; ma più che altro egli è il diretto discendente degli olandesi Pieter de Hooch e Vermeer di Delft e occupa nella scuola belga circa lo stesso posto, che spetta nella scuola francese al Bonvin. Di natura timida ed ombrosa, Enrico de Braekeleer visse in disparte, in un angolo solitario dell'antica An-

versa; e la vecchia città bastò alla sua curiosità d'artista, così come la sua pittura soddisfaceva pienamente alle esigenze del suo intelletto. Egli apparteneva davvero a quella razza di vecchi olandesi i quali non conobbero altra gioia fuor di quella di dipingere, e serenamente dipingevano sempre le stesse vecchie cose ben note, che sembrava loro di non conoscer mai abbastanza. De Groux aveva ritratto la povera gente nel suo ambiente. Enrico de Braekeleer rappresentò le vetuste e sconnesse case antiche, i mobili del passato, i giardini chiusi fra alte mura e le vecchie creature sbiadite, che sembrano esserne i necessari complementi. Durante la prima parte della sua carriera egli restò ligio alle tradizioni dei maestri olandesi; ed il suo quadro degli *Uccelli imbalsamati* (1865) dimostra bensì una

267. — Giuseppe Stevens: Cane allo specchio.
(Bruxelles, Museo).

tecnica sapiente, una rara potenza di tinte, ma in pari tempo una minuziosità troppo letterale, degna di certi pittori neerlandesi di natura morta. Più tardi egli si riscaldò, si ammorbidì e dipinse degli interni dalla luce rossastra, profonda, a riflessi dorati; veggasi la *Casa idraulica* del Museo di Bruxelles, o la *Botteguccia* dello stesso Museo, ov'è un vivo barbaglio di colori, che rende con singolare evidenza la pompa dei boccali pieni di dolci variopinti, di zucchero d'orzo e di aranci, variamente disposti sul banco e sulla finestra: e la *Festa della nonna* (1873) che presenta un interno di scuola infantile; la *Piazza Téniers*, piccola piazza provinciale e deserta, che dalla finestra dello studio del pittore, una giovane donna, contempla pensosa, mentre per tutto si diffonde la luce dolce e tranquilla, ma pur triste, e vagamente dolorosa, di quel cielo grigio, sul quale si staccano le tegole d'ardesia della Chiesa, le facciate delle case giallo ocra, qualche angolo di tegole rosse ed i caratteri bianchi delle insegne. In seguito Enrico de Braekeleer si emancipò interamente dalle primiere influenze, e inaugurò un'ultima maniera, affatto caratteristica e personale, in cui le

tinte vivacissime e pure, disposte in piena luce, e che si fondono in accordi lieti e sonori, risultano da una specie di fitto mosaico di piccoli tocchi, segnati con impasto secco. Il Museo del Lussemburgo possiede una piccola tela: i *Gingilli*, eseguita durante gli ultimi anni del pittore. *Il geografo* (n. 266) (1872) del Museo di Bruxelles, un capolavoro del genere, e ormai quasi un'opera classica, ricorda ancora l'influenza del Leys nelle sue fresche e vivaci colorazioni, che staccano sul fondo di un rosso antico, ma fa tuttavia presentire l'ultima trasformazione.

Accanto a cotesti iniziatori dell'arte belga è doveroso ricordare un'altra figura d'artista, che sebbene imparentato da presso con la scuola francese non perdette però mai il ricordo della sua origine fiamminga, e la cui opera lasciò larga traccia nella scuola di cui or stiamo trattando.

268. — Alfredo Stevens: Ritorno dal ballo. (Parigi, Lussemburgo).

Alfredo Stevens nacque a Bruxelles l'11 maggio 1828, e morì a Parigi il 24 agosto 1906. Egli ebbe due fratelli, uno dei quali, Giuseppe Stevens, (Bruxelles 1819-1892) fu un robusto pittore d'animali, sul genere del Decamps e del Courbet, e si dedicò in special modo a narrare gli splendori e le miserie degli eroi della razza canina; per la sua tecnica virile questi riattacca l'epoca sua alla tradizione dei grandi pittori di animali dell'antica scuola fiamminga. Le prime sue opere datano dal 1845. Il Museo di Rouen conserva la tela di Giuseppe Stevens intitolata: *Mestiere di cane*; ed il Lussemburgo il quadro, *Supplizio di Tantalo*. Al Museo di Bruxelles si ammira, oltre a *Bruxelles al mattino*, datato dal 1848, un *Episodio del mercato dei cani a Parigi* (1857), e il *Cane allo specchio* (n. 267), dipinto spiritoso, vivace, brillante, che venne esposto nel 1880. L'altro fratello, Arturo Stevens, fu critico d'arte pregiatissimo e mercante di quadri; egli esercitò una forte influenza sui gusti dell'epoca sua e del suo paese, e coi suoi scritti, non meno che col suo commercio, fece conoscere al Belgio i grandi maestri francesi, che dovevano poi influire sull'orientazione degli artisti nazionali.

Alfredo Stevens era stato allievo del Navez; i suoi progressi furono rapidissimi, ma sul principio egli esitò a lungo fra i soggetti sentimentali ed espressivi, come ad esempio le scene dell'epoca di Luigi XIII, alla Meissonier, o gli orientalismi ed altri soggetti derivanti dalla scuola romantica. Ma nel 1855, allorquando dipinse il soggetto moderno « Casa propria » egli aveva ormai trovata la sua via, grazie all'influenza dell'amico Florent Willems (Liegi 1823-Neuilly Senna 1905), un restauratore di quadri secondo il procedimento dei piccoli maestri olandesi, che si era conquistato in Francia e in Belgio una bella fama con le sue piccole murate a la Metsu. Lo Stevens lo seguì a Parigi, ove studiò sotto

Camillo Roqueplan. Ben presto entrò nel solco tracciato dal Courbet insieme ai giovani veristi Fantin, Legros, Whistler e Tissot; presso il quale ultimo lo ritroviamo nel 1863 a Londra. Al pari di essi, subì nella tecnica l'influenza del maestro d'Ornans, e nel gusto l'influsso decisivo dell'arte giapponese, che, scoperta a un tratto, risvegliava le fantasie, ed apriva gli occhi dei giovani, suscitando in essi nuovi desideri di vivacità e di colorito. I quadri dello Stevens sono pieni di quei bizzarri mobili, di quei meravigliosi gingilli orientali, paraventi, kimonos, kakemonos, maioliche, smalti a borchie, che il suo pennello sapiente seppe rendere nel loro splendore, delicatamente attenuato dalla luce velata e dall'atmosfera profonda degli interni. Nel 1857 egli cominciò a dedicarsi a dei soggetti femminili. All'Esposizione del 1867 si mostrò in tutta la ricchezza e la varietà del suo talento straordinario, fermo e preciso, e ad un tempo pieghevole ed insinuante, che sembra dir tutto eppur non dice se non ciò che vuole; talora esuberante, sonoro, luminoso, tal'altra misterioso, impenetrabile, inquietante. Lo Stevens è uno dei più meravigliosi esecutori dell'ottocento, e sotto cotesto aspetto egli è veramente figlio della sua razza. Ebbe, come niun altro mai, l'intuito della donna, dei suoi abbigliamenti, del suo ambiente. Dapprima dipinse la gran dama, la creatura elegante di quella società pomposa e gaudente che fu la società del secondo impero, e le alitò intorno un piccolo soffio sentimentale, senza a ciò sacrificar nessuna delle condizioni pittoriche della composizione. Ricordiamo: la *Domenica delle palme*, la *Visita*, *Tutte le felicità*, *La fine*, *Ricordi e rimpianti*, l'*India a Parigi*, la *Sorpresa*, la *Tazza di thè*, la *Psiche*, la *Veste giapponese*, *Dolorosa certezza*, la *Disperata*, *Biglietto di partecipazione*, *Confidenza*, ecc. Di mano in mano che la sua tecnica andava allargandosi, e perdendo forse qualcuna delle qualità primitive, nella ricerca dell'« aria aperta » e delle nuove possibilità additate dall'impressionismo, di cui, quasi suo malgrado, ei subìva protestando il contatto, lo Stevens, influenzato dalla nuova orientazione della letteratura contemporanea, si sentì attrarre verso l'ambiente enigmatico, misterioso e inquietante della donna equivoca, e la riprodusse in tipi indimenticabili. *La bestia del buon Dio*, *La maschera giapponese*, *La donna al bagno*, che andò distrutta in un incendio, e la *Sfinge parigina* del Museo di Anversa, annunciano la futura arte del Rops. Il Museo del Lussemburgo possiede di Alfredo Stevens il *Canto appassionato*, bella pittura, condotta in una tonalità un po' cupa; ed il *Ritorno dal ballo* (n. 268) più commovente, noto sotto il nome la *Donna in giallo*, che è uno dei lavori più delicati e brillanti che mai uscissero dal pennello nervoso e vivace del pittore. Fra le numerose opere raccolte nel Museo di Bruxelles, più di tutte squisita per la sottile armonia dei toni, deliziosa per la fusione dell'insieme è la *Signora in rosa* (n. 269), una giovane ritta in piedi accanto ad un mobiluccio chinese di Riesener, che osserva

269. — Alfredo Stevens: La Signora in rosa. (Bruxelles, Museo).

assorta un piccolo gingillo. Cotesta tela fu esposta a Bruxelles nel 1866. Alfredo Stevens era commendatore della Legion d'onore già nel 1878.

Le susseguenti generazioni tenderanno ad orientare la Scuola belga sempre più verso il verismo. Il soggetto storico sembra perdere ogni attrattiva, ed è, come in Francia, abbandonato alla produzione ufficiale dell'ambiente accademico. Anche da quell'ambiente però emerge qualche personalità, che fa onore alla Scuola. Dallo studio del pittore biblico e orientalista Portaëls, uscirono ad esempio tre artisti, i cui nomi non vanno dimenticati: Agneessens, E. Wauters e G. de Lalaing. Tralasceremo a bella posta di fermarci sulla figura strana, ma di una stranezza voluta ed esagerata, di Antonio Wiertz (nato a Dinant il 22 febbraio 1806 e morto a Bruxelles il 18 giugno 1865), che morendo lasciò alla capitale belga un museo pieno delle sue elucubrazioni storico-filosofiche.

270. — Edoardo Agneessens: La signora dal guanto. (Bruxelles, Museo).

Edoardo Agneessens nacque a Bruxelles il 24 agosto 1842 e morì il 20 agosto 1885. Figlio di un redattore dell'*Indipendenza belga*, entrò nello studio del Portaëls nel 1859 e dieci anni dopo ottenne il premio di Roma. Colpito da una lesione al cervello lasciò l'opera sua incompleta. Si ha di lui soltanto qualche ritratto, alcuni studi e delle composizioni di fantasia. Ma sì negli uni che nelle altre egli rivela qualità di vero pittore; il suo colore è grasso e pastoso, l'intonazione delle carni fine e delicata e le ombre condotte nelle più tenere sfumature del grigio. Il Museo di Bruxelles conserva tre ritratti dell'Agneessens, e la collezione Van Cutsem ha parecchi suoi splendidi studi di nudo, nei quali il maestro mostra una certa indipendenza dai ricordi scolastici.

Emilio Wauters, nato a Bruxelles nel 1846, è certamente il pittore che, dopo il Leys, penetrò con maggior successo nel dominio della storia. Nessun punto di contatto del resto può stabilirsi fra la sua arte sapiente, riflessiva, fortemente disciplinata, e le qualità suggestive e sintetiche del suo grande predecessore. Pur non allontanandosi mai dalla tradizione convenzionale della storia aneddotica, il Wauters seppe portare nella ricostruzione del passato intelligenza, tatto, senso della misura, ed un verismo sobrio ed espressivo. Egli aveva debuttato nel 1869 con l'*Indomani della battaglia di Hastings*; nel 1872 divenne celebre con la *Pazzia di Ugo van der Goes* (n. 271), che ottenne all'Esposizione di Parigi del 1878 una medaglia d'oro, insieme al quadro *Giovanni IV ed i telai di Bruxelles*. Il primo di questi due quadri trovasi oggi al Museo di Bruxelles; nel 1482 il pittore Ugo van der Goes, di Gand, che s'era ritirato nel priorato del Chiostro Rosso, fu com'è noto colpito da una malattia mentale; egli venne allora ricondotto al rifugio di Bruxelles, e il priore Thomas, ricordando il sollievo che si narra Re Saul provasse all'udir Davide suonare la cetra, permise che si eseguisse della musica davanti all'infermo e lo si ricreasse con altri spettacoli (1). La scena è semplice e drammatica,

(1) Alfonso Wauters, *Notizie sulla storia della prima scuola di pittura olandese.*

disposta con forte rilievo, in piena luce, ideata con un senso dell'unità, che sveglia in noi commozione profonda.

Emilio Wauters aveva fatto nel 1870 un primo viaggio in Oriente, in occasione del taglio dell'istmo di Suez; nel 1880 egli ritornò in Egitto al seguito del principe ereditario d'Austria; e durante cotesto secondo soggiorno dipinse parecchie scene locali, che lo mettono in prima fila fra i numerosi orientalisti: Verlat, Portaëls, Van Claus, Van Rysselberghe, Van Strydonck, ecc., che si distinsero nel Belgio. Il Wauters è celebre anche per dei ritratti squisitamente condotti: ricordiamo quelli del signor *Somzée*, del giovane *Somzée* a cavallo di un poney, del generale *Goffinet*, ecc. Emilio Wauters è corrispondente dell'Istituto di Francia e ufficiale della Legion d'onore.

271. — Emilio Wauters: La pazzia di Ugo van der Goes.
(Bruxelles, Museo).

Il conte Giacomo di Lalaing appartiene ad una generazione molto più giovane. Egli nacque a Londra nel 1858; oltre che pittore, scultore, prescelse i concetti vasti, le forme ampie, e li trattò con una magniloquenza un po' teatrale, ma non senza carattere. Il Museo di Bruxelles possiede il suo *Cacciatore primitivo*, di dimensioni alquanto smisurate, e che data dal 1885. Il *Ritratto equestre* (n. 272), opera giovanile, che rimonta all'anno 1878, si trova oggi al Museo di Gand; rappresenta un ufficiale dei lancieri, il quale si avanza fra due file di soldati a capo scoperto e volge verso noi il viso sbarbato ed energico con l'espressione altera di un antico condottiero; cotesto quadro produsse grande impressione alle esposizioni nel Belgio ed a Parigi e servì a rendere celebre il suo autore. Lalaing eseguì belle decorazioni al Palazzo di Città di Bruxelles.

Coteste diverse tendenze e cotesti diversi nomi rappresentano propriamente l'arte belga di ieri. Ma a completare i nostri brevi cenni occorre ricordare altresì la numerosa e vivida pleiade dei paesaggisti. Al pari dei loro confratelli di Francia, di cui da presso o da lontano seguirono il corso, essi si mantennero sempre all'avanguardia della scuola, e pur orientandosi sulla luce che irradiava da Parigi, seppero molto spesso dimostrare una certa ori-

ginalità, fatta di forza o di delicatezza, e derivante dalle qualità veriste paesane. Dovremo purtroppo limitarci a dar soltanto i loro nomi: Teodoro Fourmois (1814-1871); Saverio De Kock (1818-1896); Alfredo De Knyff (1819-1886); Paolo Giovanni Clays, il bel pittore della Schelda (1819-1900); Francesco Lamoriniere, il pittore di marine, Luigi Artan (1831-1890); Ippolito Boulenger (1837-1874), che per la sua eccezionale sensibilità e per l'impulso da lui dato al paesaggio belga con la fondazione della « Scuola di Terneuzen » meriterebbe una più speciale menzione; Teodoro Baron (1840-1899); Adriano Giuseppe Heymans, che nato ad Anversa nel 1839 è ancora oggi valorosamente sulla breccia; il Gandese Gustavo Den Duyts (1850-1897) assai più giovane del precedente; e finalmente Luigi Dubois (1830-1880), pittore magnifico di figure, di paesaggio e

272. — Giacomo di Lalaing: Ritratto equestre.
(Gand, Museo).

di natura morta, il suo degno erede Alfredo Verhaeren e Franz Courtens. Accanto a questi stanno i pittori d'animali, due dei quali: Verwée e Stobbaerts, fanno parte a loro.

Alfredo Giacomo Verwée nacque a Josse-ten-Node, un sobborgo di Bruxelles, il 23 aprile 1838 e morì a Bruxelles il 15 settembre 1895. Ebbe i primi insegnamenti dal padre, che era a sua volta pittore, e ricevette i consigli del Verboeckoven; ma incominciò a lavorare come geometra. Espose per la prima volta a Bruxelles nel 1857, e nel 1863 fu premiato per il suo quadro: *Animali nella prateria*, che rivela un pittore dal ricco temperamento. Mettendo a profitto l'esperienza acquistata presso i maestri francesi, egli si creò una personalità ben distinta, personalità potente e fortunata, essenzialmente fiamminga, che sa narrare tutta la ricchezza di quella terra fertile, satura di umidità, e la bellezza delle sue razze d'animali: tori lucidi con le narici fumanti, mucche pacifiche e sonnolente che attraversano al guado la Schelda, grossi cavalli giganteschi dalla larga groppa, dal collo rotondo, dalle gambe corte e robuste, che dei cavalieri adorni di nastri, agitanti degli stendardi, conducono alle feste delle corporazioni. Tutti cotesti animali sono evocati nell'aria grigia e trasparente, entro la cornice di verdure smaglianti, con una pienezza di forme veramente scultorie. I principali quadri del Verwée sono: *Il verziere* (1866), *Lo stallone* (1869),

Attacco zelandese (1872, Museo di Bruxelles), *Nei dintorni di Ostenda* (1878), *Alla foce della Schelda* (n. 273) (1880), *Nel bel paese di Fiandra* (1884), *Equinozio*, questi ultimi tre nello stesso Museo.

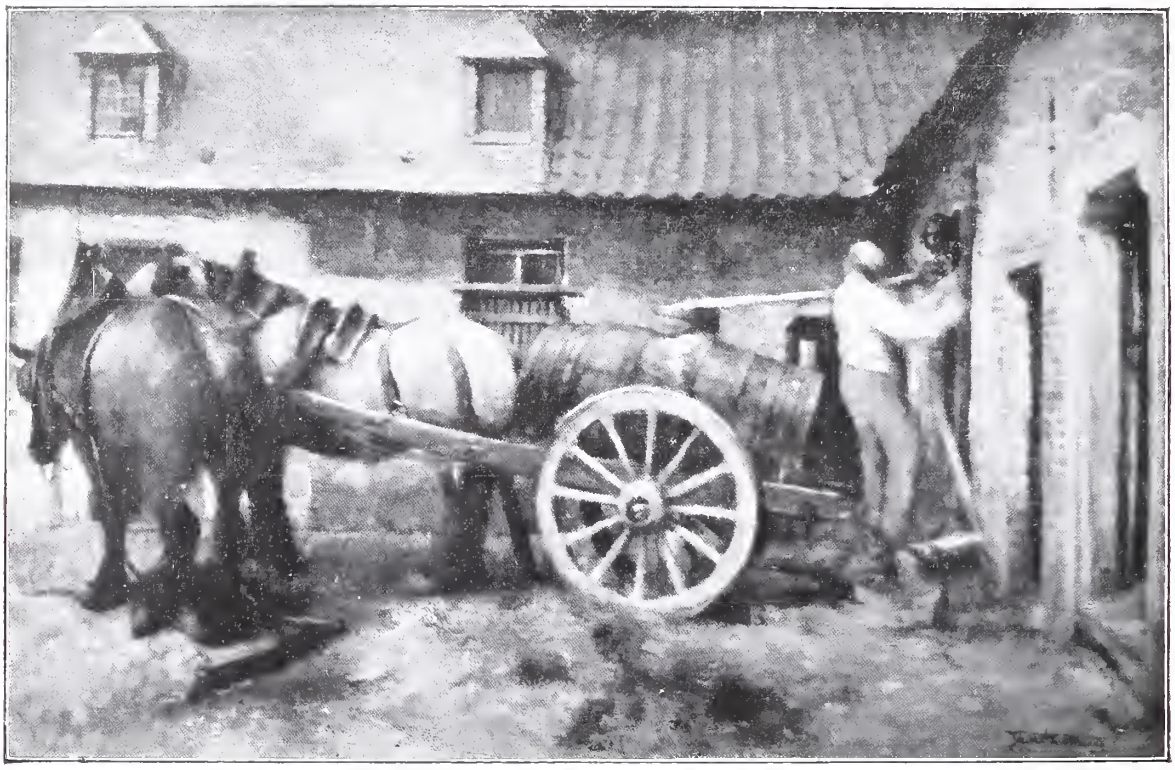
Giovanni Stobbaerts è precisamente contemporaneo del precedente pittore, poichè nacque nello stesso anno 1838, il 28 marzo. Proveniva da una famiglia di poveri operai e suo padre esercitava l'arte dell'ebanista; all'età di otto anni fu mandato a lavorare appunto presso un ebanista, poi fu apprendista di un pittore di bastimenti, indi di un decoratore. Ancora analfabeta, fece da solo la sua prima educazione e oriundo di Anversa, ebbe a compagno Enrico Braekeleer col quale egli solo, forse, era fatto per intendersi. Per mezzo suo ricevette i consigli del Leys, che li allontanò entrambi dall'insegnamento accademico, e li

273. — Alfredo Giacomo Verwée: Alla oce della Schelda.
(Bruxelles, Museo).

incitò a espandere il loro estro tra la libera natura, ritraendo l'ambiente popolare al quale lo Stobbaerts apparteneva. Nel 1859 il giovane espose per la prima volta. L'arte sua profondamente materialista, fu detta da C. Lemonnier di una « magnifica volgarità ». L'impasto dei suoi dipinti, dapprima grigio e annebbiato, attraversò verso il 1870 un periodo di brutalità gustosa e si ammorbidì poi a grado a grado, senza tuttavia indebolirsi, sicchè ben si può dire che nessuno fra i pittori più virili e veritieri seppe mai, sia in passato che al presente, rendere con tanta intensità, con un rilievo così impressionante, con un modellato così sapiente e con una tecnica così indefinibile, lenta, paziente, tutta studio e ritocchi, le rotonde e lucide groppe dei cavalli che scalpitano dinanzi alla mangiatoia; la carne grassa e rosea dei maiali, che si sospingono e si accavallano, diguazzando nel lezzo; il bel nero lucido dei tori accovacciati sui loro letti dorati. Il Museo di Bruxelles possiede dello Stobbaerts la *Stalla*, rifiutata al " Salon ,, d'Anversa del 1885; è un capolavoro. All'Esposizione di Parigi del 1900 comparvero il *Tosatore di cani* (1875) ed *Un macello di Anversa* (1873), lavori

più antichi, per esecuzione, ma di una veridicità d'osservazione e di una potenza di tecnica poco comune. Al Museo di Anversa sono l'*Uscita dalla stalla* (n. 274) (1882) e *Cani* (1892). Le sue opere più importanti appartengono alle collezioni Van Cutsem e Lequinne. Giovanni Stobbaerts è cavaliere della Legion d'onore dal 1900.

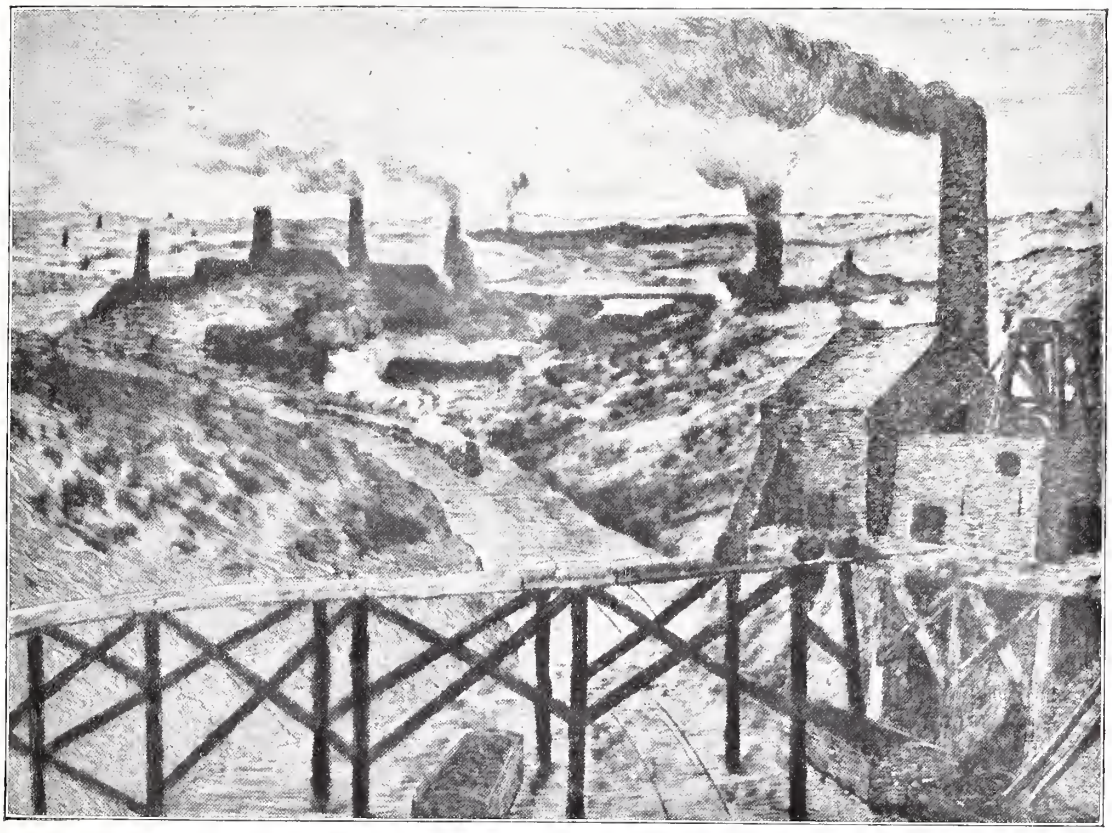
Gli ultimi pittori che siam venuti ricordando meritano di passare le frontiere della loro scuola nazionale, per prender posto nel Pantheon della storia generale. Uno dei loro contemporanei ebbe infatti la soddisfazione di pervenire a tale gloria vita natural durante: è questi Costantino Meunier, l'artista che fu specialmente grande come scultore, e mise la statuaria in diretto contatto col popolo e con le usanze dei nostri tempi, meritando così di occupare nella storia dell'arte il posto eccezionale di grande iniziatore. Il Meunier fu



274. — Giovanni Stobbaerts: L'uscita dalla stalla.
(Anversa, Museo).

però anche pittore, e col pennello ottenne i primi successi; i suoi quadri della seconda maniera, nati sotto l'influsso della stessa ispirazione che creò le sue statue, ebbero influenza somma sulla nuova orientazione della pittura belga. Benchè egli sia un contemporaneo dei pittori precedentemente mentovati, pure si può dire che egli appartenga al periodo successivo. L'opera sua, veramente e altamente espressiva e personale, nella quale egli esalta il lavoratore delle miniere e delle fabbriche, appartiene agli ultimi anni della sua vita, poichè soltanto verso i cinquant'anni l'artista trovò la sua vera strada.

Nato il 12 aprile 1831 a Etterbeek, sobborgo di Bruxelles, in un ambiente modestissimo (il padre suo era ricevitore delle tasse), il Meunier trascinò un'infanzia malaticcia, che influì forse sulla comprensione che egli ebbe della vita. La sua amicizia col Groux, accanto al quale egli amava esercitarsi, non potè che accentuare quelle tendenze. Incominciò, giovanetto, dal lavorar di scultura, poi si dedicò alla pittura, arte forse più adatta ad assicurargli qualche guadagno di cui egli, già ammogliato ad una giovane francese figlia di un ufficiale, aveva ormai bisogno. Trattò dapprima dei soggetti romantici dando risalto alla nota patetica; ricordiamo: *L'inumazione di un trappista* (1858) oggi al Museo di Courtrai;



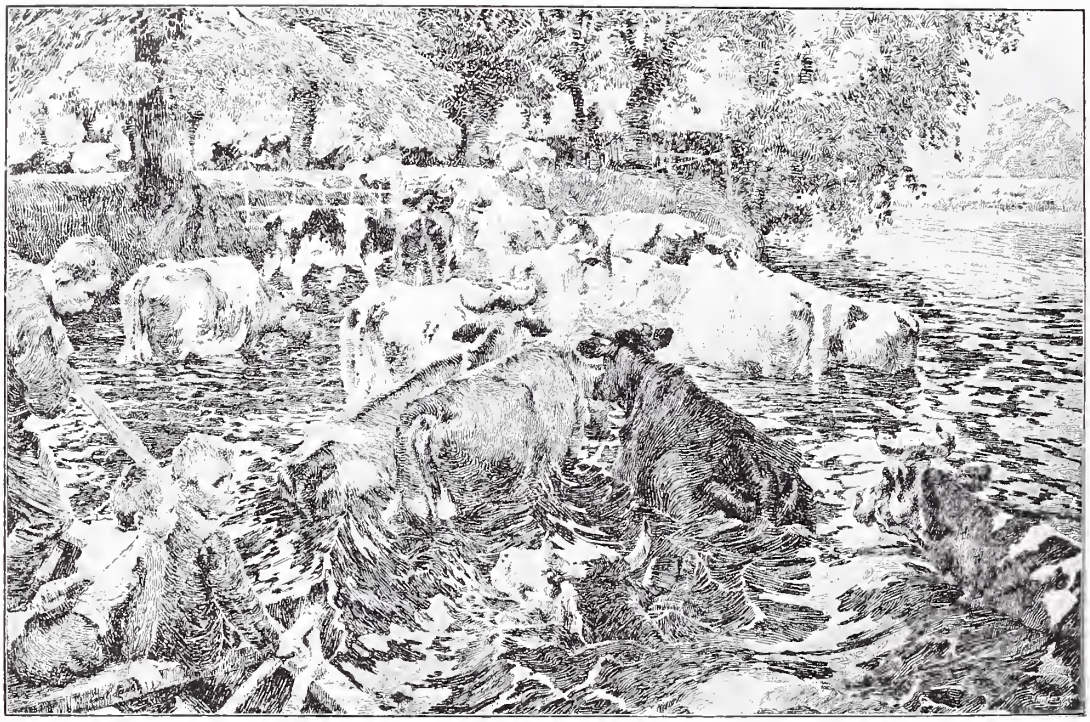
275. — Costantino Meunier: I fumaioli.
(Da un'acqua-forte di Meunier figlio).

Il martirio di S. Stefano e un *Episodio della guerra dei contadini*, che data dal 1875 ed è ora al Museo di Bruxelles. Condotto dal nipote, Camillo Lemonnier, nelle miniere di Val San Lambert, rimase profondamente colpito da quello spettacolo. Nel 1880 fu mandato in Spagna dal governo, con l'incarico di eseguire una copia, incarico che egli aveva accettato in forza delle sue condizioni precarie. L'aspetto tragico e violentemente

276. — Teodoro Verstraete: Orto in Zelanda.

pittoresco di quel paese lo impressionò vivamente e per qualche tempo egli espose quadri di soggetto spagnuolo, come la *Manifattura di tabacchi in Siviglia* (1883) oggi al Museo di Bruxelles, grande tela calda, vivace e di un sapore esotico.

Finalmente nel 1884 avviene la sua evoluzione scultorea e la sua orientazione verso il Popolo ed il Lavoro, ed egli incomincia a sognare il suo sogno di un grande monumento eretto alla glorificazione del Lavoro, nel quale troveranno posto tutte le sue grandi opere. Da quel giorno la pittura non fu più per lui che un complemento della statuaria, uno svago o una preparazione alle sue più grandi creazioni. Egli dipinse dei minatori, dei martellatori dei calderai, delle sarchiatrici, tutte quelle vite e quegli aspetti che popolano il *paese nero*. Il Lussemburgo possiede di cotesto maestro, che seppe, dopo il Millet, trovare



277. — Emilio Claus: Mucche al guado della Lys.
(Bruxelles, Museo).

la più alta formula democratica dell'arte, una tela sintetica ed espressiva che porta tal titolo suggestivo; essa fu acquistata nel 1896 all'Esposizione dell'« Arte Nuova » e segnò l'alba della gloria del suo autore. Costantino Meunier morì a Iselle il 4 aprile 1905.

La Scuola belga ha dunque, al presente, una fisionomia ben determinata; essa continuerà indubbiamente, come altre scuole europee, a prendere la parola d'ordine dalla Scuola francese, ma conserverà, se non un carattere nazionale, cosa impossibile ormai per le ragioni suesposte, certo un accento locale molto marcato. Una sua particolarità essenzialmente notevole è l'influenza attiva delle società e dei diversi gruppi artistici. Lo spirito di solidarietà, tanto sviluppato nella compagine di quel piccolo Stato, s'è affermato molte volte, e con successo, nell'ambiente artistico. Dopo l'*Arte libera*, fondata da Luigi Dubois, da Costantino Meunier e da altri, che lottarono come in Francia, contro l'intransigenza dei giurì ufficiali, sorsero *I XX*, *la Molla*, *la Libera Estetica*. Tali società hanno l'aiuto prezioso di una critica intelligente, a capo della quale stava uno dei migliori scrittori moderni, lo stesso storico dell'arte belga, Camillo Lemonnier, e tutte le simpatie di un ambiente letterario costituito dal Maeterlinck, dal Rodenbach, dal Verhaeren, da O. Maus e da altri. L'arte belga segue, come la francese, due diversi indirizzi ben distinti; i realisti prendono a sog-

getto gli aspetti immediati degli esseri e delle cose; gli idealisti, si preoccupano di rendere mediante le forme umane, le grandi idee generali. A coteste due diverse correnti di ispirazione si suol attribuire, forse arbitrariamente, una origine territoriale e si vorrebbe motivarne l'esistenza adducendo le opposte tendenze dei fiamminghi e dei valloni.

Senza dubbio le influenze dei centri locali agiscono sul general ambiente. Da Anversa infatti partì l'inpulso iniziale col Leys, il de Groux, il Braekeleer, ai quali si riattaccano

278. — Alberto Baertsoen: Lo sgelo.
(Parigi, Lussemburgo).

Costantino Meunier e lo Stobbaerts. Da Gand invece vennero i principali maestri del realismo, il Verstraete, il Claus e il Baertsoen.

Teodoro Verstraete nacque a Gand il 5 gennaio 1850 e morì ad Anversa nel 1907 in seguito ad una lunga e dolorosa malattia, che lo privò della ragione. Era figlio di una attrice del teatro fiammingo, in cui suo padre dirigeva l'orchestra. Condotto dai genitori in una tournée a traverso l'Olanda, sentì colà affermarsi la sua vocazione. Di ritorno nel 1867 entrò all'Accademia, ove incominciò a lavorare come incisore, e nel 1873 espose un *Paesaggio dei dintorni di Berchem*. A Parigi, nel 1882, ottenne la prima onorificenza con la sua tela: *Nella brughiera*. Fu incoraggiato da un benevolo ed intelligente amatore d'arte, Enrico van Cutsem, che aiutò molto lo sviluppo dell'arte belga moderna, e le sue principali opere appartengono alla importante collezione di cotesto mecenate, collezione che lo scultore Guglielmo Charlier installerà nel Museo di Tournai. Robusto e buon tecnico, egli

spiega a volta a volta la piùviva freschezza e uno splendore primaverile; come in quel delizioso *Orto in Zelanda* (n. 276), ove delle graziose fanciulle dalle bianche cuffie alate e da gli occhi dorati raccolgono nel verde prato le pervinche o le margherite tra la neve degli alberi fioriti; oppur distilla una penetrante melanconia nelle sue scene funebri: *Il Viatico* (1886); *Funerale nel Campine* (1886, collezione Van Cutsem); *La veglia ad un morto nel Campine* (1891, Museo di Anversa); *Al cimitero* (1894, Museo di Bruxelles).

La carriera di Emilio Claus fu molto aspra e difficile almeno sul principio e dal punto di vista professionale. Egli nacque nella Fiandra orientale a Vive-Saint-Eloi, il 27 settembre 1849: sedicesimo figlio di un modesto droghiere, stabilitosi al traghetto della Lys per uso e consumo dei battellieri, Emilio dovette lottare strenuamente per convincere la sua famiglia della vocazione artistica svegliatasi in lui alla contemplazione del paesaggio che lo circondava. Tuttavia, aiutato dalla madre e dal compositore Pietro Benoit, che il caso aveva

279. — Giovanni Delvin: Combattimento di tori.

condotto nel suo paese, egli ottenne finalmente il permesso di recarsi all'Accademia di Anversa ove studiò sotto il Keyser. I suoi primi lavori rivelano l'influenza di quel maestro. Dal 1874 al 1889 dipinse degli episodî sentimentali, presi dal vero; tali, *Ricchezza e povertà*, *La strada degli scolari*, *Il battello che passa*, *La vigilia della festa*; e, più di tutti notevole, un *Combattimento di galli*, arieggiante i quadri di Bastien Lepage, che nel 1880 annunciò qual potente verista egli sarebbe diventato. Il Claus eseguì di preferenza scene e ritratti di fanciulli, che gli valsero numerosi successi. Viaggiò in Spagna, nel Marocco, in Algeria, senza che la sua visione artistica subisse per ciò profonde modificazioni. Spirito osservatore e ragionatore quant'altri mai, seppe distinguere chiaramente l'evoluzione che andava compiendosi intorno a sè e comprese che i suoi stessi successi lo spingevano a impantanarsi in una cattiva strada. Ebbe quindi il coraggio di spezzare le guide spaventando il pubblico e gli accademici, che si ritrasssero da lui e gli tolsero la loro protezione, impavido dinanzi a qualsiasi sacrificio pel conseguimento di quel nuovo vero, che egli aveva sentito di poter realizzare. Accolse i postulati dell'impressionismo senza farsene schiavo e riprodusse con commossa, squisita sensibilità, la viva, fresca e luminosa regione della Lys, dalle vivide verzure intense tempestate di fiori; dalle case dipinte, fra gli alberi maestosi, dai larghi orizzonti popolati di belle mucche screziate. Tutta l'opera sua si concentra ormai

GIOVANNI BOSBOOM. - "CORTILETTO DI NIEUWKOOP" (Proprietà della Signora Funke-Nyhoff di Amsterdam).

sulle campagne che circondano il suo quartier generale di Astene, sulla Lys, presso Gand, ed egli dipinge successivamente: *Fattoria in Fiandra* (1884); *Quando i lycheni fioriscono* (1885); *Il vecchio giardiniere* e *I rimondatori di lino in Fiandra* (1887); *La piena della Lys* (ottobre 1888); *Il ritorno delle mucche* (1889); *La raccolta delle barbabietole in Fiandra* (1890); *Il passaggio delle mucche* (1899); *La raccolta del lino* (1905) queste ultime due al Museo di Bruxelles, ecc., ed alcune altre tele di soggetto zeelandese. Il Lussemburgo possiede di questo artista un dipinto squisito, inondato di luce, al quale ben si addice il nome dato dall'artista alla sua dimora: « Raggio di sole ».

Alberto Baertsoen sta in aperto e pieno contrasto col Claus, per l'origine, pel

280. — Théo van Rysselberghe: Meriggio torrido.

temperamento, per la scelta dei soggetti. Nato a Gand nel 1867, da una famiglia di industriali, e destinato a continuarne i prosperi affari, il giovane si diede dapprima a dipingere per diletto, lavorando tuttavia con una certa assiduità così da poter esporre al "Salon" di Parigi del 1887 il suo *Canale, Mattina di marzo;* cotesto paesaggio gli valse tanti incoraggiamenti, che egli stabilì di dedicarsi definitivamente all'arte. Andò tosto a Parigi ed entrò nello studio del Roll, dove rimase per circa due anni. Nel 1889 si ripresentò all'esposizione con un *Ultimo raggio*, e da allora non ha più mancato di partecipare ai "Salons" della Società Nazionale francese. Niuno seppe rendere con tecnica più sobria, con tavolozza più espressiva, con arte più austera e più virile, la melanconia dei canali di Gand, le loro rive monotone, fiancheggiate di case cadenti, le vaste corti deserte dei beghinaggi, le piccole piazze fiamminghe, strette fra piccole case coperte da tegole di un rosso tenue. Ricordiamo del Baertsoen: *Vecchio canale fiammingo* (1895) al Museo del Lussemburgo; *Mattina di neve in Fiandra* (1895); *Cordaio sui bastioni* (1896); *La sera all'Asilo* (1897); *La sera sulla Schelda; Fiume in dicembre; Via grande di Nieuport; Vecchia riva in*

novembre, ecc. Il Museo di Bruxelles possiede: *Barconi sotto la neve* (1901), uno dei più bei quadri del Baertsoen; ed al Museo del Lussemburgo si ammira lo *Sgelo* (n. 278) (1904) una visione piena di brividi e di umidità, di una tristezza scorante sotto un cielo plumbeo; è forse il capolavoro dell'artista.

Altri due pittori, nativi di Gand, meritano qui speciale menzione: uno di essi, Giovanni Delvin, studiò le forme e la vita degli animali prestando loro un certo carattere di grandezza eroica, che ricorda la concezione del Géricault e del Delacroix. Dopo alcuni saggi di soggetti storici, ben presto abbandonati, cotesto artista eseguì fra l'altro, i quadri: *Pescatori di gamberi* (Museo di Gand); *Combattimento di cavalli, Combattimento di tori* (n. 279), *L'abbeveratoio, L'attacco* (1909, Museo del Lussemburgo), ecc. Nato il 9 giu-

281. — Vittorio Gilsoul: Svolto del canale di Bruges.

gno 1853, egli fu allievo del Portaëls, del Cluysenaer e molto studiò all'Accademia di Gand, di cui diventò più tardi direttore.

L'altro pittore gandese, Théo van Rysselberghe, si accosta più da vicino alla scuola francese, e più del Claus si sentì attrarre dagli impressionisti; associandosi poi francamente al gruppo dei « divisionisti ». Ma, pur adottando il procedimento della decomposizione del tono, egli conservò una certa libertà di tocco e, molto saggiamente, si astenne dalle esagerazioni del sistema. Egli nacque nel 1862; studiò da prima nella sua città natia, in seguito a Bruxelles; nel 1886 incominciò a subire l'influsso delle nuove tendenze francesi; e di poi soggiornò per lo più a Parigi. Un viaggio in Spagna ed al Marocco sviluppò in lui il senso della luce. Théo van Rysselberghe ha dipinto, in una tonalità fresca e vivida, dei ritratti, dei nudi ed anche delle importanti decorazioni murali, come ad esempio quella del palazzo Solvay. *Meriggio torrido* (n. 280) è una composizione che rivela la predilezione dell'artista per la gran luce meridiana e insieme la sua preoccupazione delle forme.

Giorgio Morren, benchè nato soltanto nel 1868 a Hoogboone presso Anversa, appar-

tiene allo stesso gruppo gandese, sia perchè allievo del Claus, sia perchè seguace dell'impressionismo francese, di cui ammirò più la tecnica del Renoir, che il divisionismo del Pissarro. Egli studiò all'Accademia di Anversa, dopo aver ultimati i corsi di diritto; poi andò a Parigi ed entrò nello studio del Roll e del Carrière.

Ai geniali e forti realisti del paesaggio si ricollega insieme al Baertsoen un altro artista, che però differisce da quel maestro per il carattere ottimista e per un temperamento violento di colorista caldo e vibrante; è questi VITTORIO GILSOUL, nato a Bruxelles il 9 ottobre 1867, pittore che con squisito senso d'arte riprodusse le *Luci crepuscolari* sui canali di Fiandra e dei Paesi Bassi, e le piccole luci tremolanti delle *Case in riva all'acqua*, gli angoli più pittorescamente solitari di Nieuport, di Bruges o del Brabante. Figlio di un oste, cominciò a disegnare non appena gli fu possibile tenere in mano una matita. Studiò con Artan e Courtens ed espose per la prima volta nel 1884. Il Museo del Lussemburgo possiede di questo artista la *Sera nel Brabante*; a Bruxelles si ammirano le tele: *Sul canale*, *Una sera di novembre*, *Dordrecht* e *Calma*. Una fra le migliori opere del Gilsoul è lo *Svolto del canale di Bruges* (n. 281), strano dipinto ch'è tutto un intreccio di alti tronchi di pioppi. La signora Gilsoul, nata Ketty Hoppe, è a sua volta acquarellista geniale.

282. — ALESSANDRO STRUYS: La fiducia in Dio.
(Collezione Van Cutsem).

In mezzo ai pittori di figura due ve n'ha che si levan più alto dei compagni d'arte e dominano cotesta generazione. Essi si chiamano Alessandro Struys e Leone Fédéric, e, conosciutissimi in Francia, ottennero colà tutti gli onori.

ALESSANDRO TEODORO ONORATO STRUYS, nato a Berchem nel 1852, è di origine olandese ed appartiene ad una modesta famiglia di artisti. Il nonno suo era pittore ed il padre pittore di vetri. La vocazione artistica di Alessandro si manifestò sin dall'infanzia, già alla scuola comunale di Dordrecht. Lo condussero allora per qualche tempo presso un pittore di Rotterdam, indi i suoi genitori andarono a stabilirsi ad Anversa affinchè egli potesse studiare all'Accademia. La sua prima pittura fu esposta a Gand nel 1871: egli eseguì sul principio dei quadri di genere, ma presto l'arte sua subì una modificazione, e le opere successive rivelano un carattere decisamente accademico, pur denotando già un temperamento d'artista che ricerca l'espressione e l'emozione; che associa cioè, alle preoccupazioni tecniche, sempre presenti alla mente di ogni buon fiammingo, il desiderio di dire una parola nuova sopra l'umanità contemporanea. Lo Struys sceglie dei soggetti nel vero senso della parola, con intenzioni sin troppo marcate, data la dimensione delle composizioni sempre al naturale. Ricordiamo: *Gli uccelli di rapina*, eseguiti nel 1874 ad Anversa, in cui al capezzale di un moribondo stanno due gesuiti, uno dei quali brandisce la croce con gesto di minaccia mentre l'altro, dall'espressione cupida, scrive un testamento. Cotesto dipinto, che segnò l'inizio

della fama del suo autore, produsse grande scandalo nel Belgio cattolico e venne rifiutato dal giurì dell'Esposizione di Parigi del 1878. Strano punto di partenza, invero, per un artista, che doveva poi nei quadri susseguenti presentarci sempre come soggetto principale, il prete che esercita una missione commovente e consolatrice. In quel torno venne offerta allo Struys la cattedra di professore all'Accademia di Weimar, occupata dal Verlat; egli accettò, e si dedicò all'insegnamento fin nel 1883, anno in cui lasciò quel posto per recarsi in Olanda. Ammogliatosi ritornò poi nel Belgio, sicuro ormai della via da seguire. Si stabilì a Malines nella solitudine e, attirato come il de Groux, dalla vita del popolo, dalle sue miserie e dai suoi dolori, dipinse gli umili ambienti in cui gli atti della vita quotidiana

283. — Leone Frédéric: I venditori di creta.
(Bruxelles, Museo).

assumono un carattere di semplice grandiosità. Egli lavora lentamente, posatamente, con raccoglimento, ritraendo sempre dal vero, con intonazione rossastra e con una coscienza superiore di verista suggestivo; sa vedere e collocar ognuno al giusto posto e assegnare la giusta funzione a tutti gli oscuri testimoni della vita, a tutti quei mobili, compagni d'ogni giorno, che han veduto passare i nostri vecchi, a tutti quegli utensili o gingilli, in ognuno dei quali è una storia, che segna un episodio delle vite umane, svoltesi e finite in mezzo a loro. Eseguì dapprima la *Pozione* (1887), poi il *Fanciullo ammalato* (1888), più tardi il *Viatico*, ove una vecchia introduce in una seconda stanza il prete, che reca ad un morente l'Ostia consacrata; poi la *Preghiera*, una buona vecchietta in gonna rossa, inginocchiata con le spalle alla finestra, che tiene un rosario fra le dita mentre il gatto fa le fusa su di una sedia; la *Merlettaia*, che spiega alcune tovaglie da altare dinanzi ad un prete, il quale le esamina stando presso una finestra oltre la quale si rizza il campanile della Catte-

284. — Leone Frédéric: Le fasi della vita operaia.
(Parigi, Lussemburgo).

drale; e finalmente compose *La fiducia in Dio* (n. 282) (1891), della collezione Van Cutsem: un uomo è coricato nel suo letto coperto fino al mento, in un ambiente triste e semibuio; vicino a lui siede una povera vecchia dall'aria dolorosa e rassegnata e par che pensi e preghi. Nulla può ridire l'angoscia e la disperazione di cotesta scena a cui partecipano tutte le cose inanimate circostanti.

Leone Frédéric nacque a Bruxelles nel 1856, ma con del sangue francese nelle vene, dacchè i suoi nonni erano di S. Quintin. Si potrebbe vedere in lui il principale rappresentante del preteso indirizzo vallone, dato che tutti i suoi quadri, da molti anni a questa parte, traggono origine dalle Ardenne, e precisamente dal paesello di Nafraiture, vicinissimo

255. — Eugenio Laermans: L'ubriaco.

alla frontiera. Suo padre, che era di mestiere orologiaio, aveva una certa passione per le arti e dipingeva da dilettante. All'educazione impartitagli il Frédéric deve un'abilità manuale straordinaria in tutto, che l'ha condotto con grande rapidità al suo completo sviluppo artistico. Allievo del Portaëls, fallì al concorso di Roma, ma, cionondimeno viaggiò in Italia con lo scultore Dillens. Presso di noi subì fortemente l'influenza dei grandi maestri, specie dei primitivi; e questo culto si fuse in lui a quello per i preraffaellisti inglesi come il Burne Jones; e per il movimento creato in Francia da Bastien Lepage. *I venditori di creta* (n. 283) (1882) del Museo di Bruxelles, attestano in modo non dubbio coteste sue tendenze. *La vecchia serva* del Lussemburgo, così commovente nella sua attitudine di povera vecchia cosa fedele e rassegnata, dinota altresì in cotesto verista che, al pari dello Struys, cerca sempre il substrato umano nelle sue creature, un senso delicatissimo del colore. Più tardi egli sacrificherà questa sua dote ad una fattura dal disegno esatto, rigoroso, incisivo, straor-

dinariamente forte e significante, dai toni acutamente discordanti, ma straordinariamente espressivi, mediante la quale egli rappresenterà gli atti della vita del contadino o dell'operaio, o i sogni che affaticano il cervello dell'uomo moderno dinanzi al grande spettacolo della natura, o alle disuguaglianze delle condizioni sociali. Arte tesa, violenta, crudamente eloquente è cotesta del Frédéric, che con mezzi essenzialmente pittorici ci conduce però sempre,

286. — Feliciano Rops: Faust.
(Collezione Hoogendijk).

sia a traverso l'allegoria, sia mediante la rappresentazione diretta, a pensieri e a conclusioni altamente idealistici. Il Museo di Bruxelles dedica al Frédéric quasi tutta una sala in cui si ammirano con i *Venditori di creta* il fregio murale: *Le età del contadino* (1887); *I piccoli comunicandi;* e un paesaggio in forma di trittico: *Chiaro di luna* (1888). Il Museo di Liegi possiede *Il contadino morto* (1885); quello di Gand, *Pranzo di funerali* (1886). Al Lussemburgo, oltre alla *Vecchia serva* del 1885, si ammira un trittico in cui sono narrate con l'accento aspro e straziante di una forte morale verista, le differenti fasi della vita dell'operaio; l'infanzia che si trascina nel fango, l'amore nella promiscuità dell'officina e della strada, la morte fra la prigione e l'ospedale. colla bara dinanzi alla quale sventola la bandiera rossa della rivolta; ma in esso sono anche espresse le due grandi consolazioni del

LEONE FRÉDÉRIC. - LA VECCHIA SERVENTE. (Parigi, Museo del Luxembourg).

popolo: il lavoro e la maternità. Lo stesso Museo possiede inoltre le tre grandi tele dell'*Età dell'oro*, ad esso legate da Giorgio Michonis. Fra le opere propriamente allegoriche citiamo: *Il popolo un giorno vedrà il sole* (1891); *La vanità delle grandezze* (1892); *Tutto è morto* (1894), che esprimono le idee sociali dell'autore, mentre la *Natura* (1893) o il *Ruscello* (1900) esaltano, insieme colle composizioni consacrate a S. Francesco d'Assisi, il più grande naturalista dei tempi moderni, lo splendore del suo grande sogno panteista. Una serie di disegni: *Il frumento ed il lino* (1888-1889), appartiene alla principessa Tenicheff.

I grandi problemi sociali e morali hanno del resto preoccupato al più alto grado le ultime generazioni della scuola belga. Se la Francia ha iniziato il conflitto fra Capitale e Lavoro, il Belgio, paese eminentemente industriale, pieno di miniere e di officine, ne ha seguìto tutte le fasi assistendo quotidianamente ai sollevamenti ed alle rivendicazioni del proletariato. L'arte belga derivò da coteste lotte un accento di singolare energia, di tensione tragica, facile a rilevarsi nelle opere di Costantino Meunier e di Leone Frédéric. Tale carattere di verismo popolaresco fortemente espressivo, appar manifesto ancor nell'opera di EUGENIO LAERMANS. Cotesto pittore nacque a Molenbeek St. Jean, quartiere di Bruxelles, il 21 ottobre 1864, ed ebbe per padre un cassiere della Banca internazionale. Studiò al pari dei suoi colleghi all'Accademia, ma lavorò da solitario, a guisa del suo predecessore Carlo de Groux al quale rassomiglia sia per le doti di espressione sia pel difetto di non sapersi rigenerare nell'osservazione diretta della natura. Si inspirò spesso a sua volta al vecchio Breughel, ma con un pessimismo affatto moderno, con una specie di esasperazione patetica, che rasenta talora la caricatura. Il suo autore prediletto è il Daumier. I suoi gruppi di proletari, i suoi greggi di emigranti, sono taciturni e feroci; e tra le loro fila affrettate, che si accavallano e passano come le acque limacciose di un fiume fatale, noi cercheremmo invano il piccolo sguattero classico delle folle rivoluzionarie francesi. Che profonda tristezza spira dalla figura di quel *Cieco*, che una fanciulletta guida a gran passi su di una lunga via, nell'ora del crepuscolo. E che sgomenta pietà ci mette in cuore quell'*Ubriaco* (n. 285) inerte, che la moglie e i figlioletti trascinano a casa per una via coperta di neve. Al Museo del Lussemburgo si vede di cotesto artista la *Fine d'autunno*.

287. — FERNANDO KHNOPFF: Incenso.

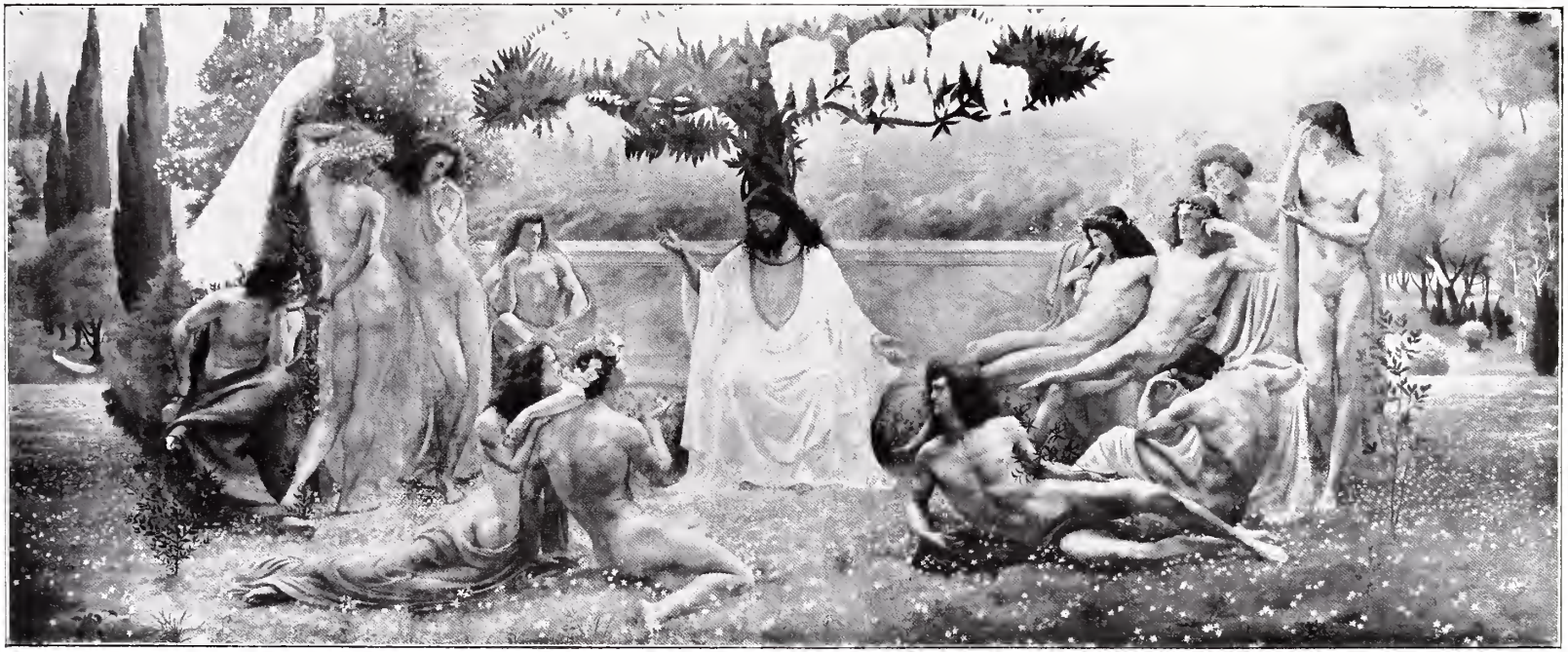
Il substrato mistico, che traspare a traverso tutti i diversi modi veristi, si svolge liberamente in un altro gruppo, il così detto gruppo vallone, al quale, come già avemmo occasione di osservare, appartiene in parte l'opera di Leone Frédéric. Si potrebbe forse considerar come capo di cotesto movimento, uno strano artista della generazione precedente, l'opera del quale, assai scarsa per quanto riguarda la pittura, è ricca di disegni e di stampe:

Feliciano Rops. E non si deve disconoscere che tale artista ebbe molta influenza su alcune tendenze sviluppatesi più tardi.

Feliciano Giuseppe Vittore Rops nacque a Namen, nella regione Vallona, il 7 luglio 1833 e morì a Parigi, ove aveva fissata, di preferenza, la sua residenza, nel 1898. Apparteneva ad una famiglia borghese arricchitasi nel commercio delle tele stampate. Incominciò ben presto a interessarsi alla pittura, e non essendone stato distolto dai suoi, andò a Bruxelles per frequentare lo studio di St. Luc, dove si incontrò col de Groux, con Costantino Meunier, con Luigi Dubois, ecc. Incominciò a farsi conoscere con delle caricature

288. — Giacomo Ensor: Il salotto borghese nel 1881.

sui giornali, nel genere di quelle del Gavarni e del Daumier; poi, datosi alla pittura, subì fortemente l'influenza del Courbet, evidente nel suo *Bosco de la Cambre*, e poi anche quella del Millet. Illustrò le vecchie leggende fiamminghe di Carlo de Coster e nel 1865 andò a stabilirsi a Parigi. Da questo momento ebbe principio il vero e proprio sviluppo della sua personalità artistica; dapprima ritrasse delle figure vivaci e libertine, poi si applicò a riprodurre una specie di erotismo scontroso, di isterismo sì straziante ed esasperato, che raggiunge talora una tragica grandiosità. Alfredo Stevens aveva dipinto il mondo elegante ed il mondo equivoco, Rops dipinse la « femmina » e creò, nel genere romantico di Baudelaire, di Barbey d'Aurevilly e di Huysmans, una specie di epopea terribile e angosciosa della prostituta; accoppiando furiosamente la Lussuria e la Morte. Ciò nonostante il Rops non perdette mai le forti virtù del suo paese; in lui la forma non è mai sacrificata all'idea ed egli è uno dei plastici più puri dell'arte belga. Tutta l'opera sua è specialmente dise-



289. — Giovanni Delville : La scuola di Platone.

gnata o incisa. Il Lussemburgo, grazie a Carlo Hayem, che gliene fece dono, possiede di cotesto artista quattro disegni, fra i quali il frontespizio delle *Diaboliche* di Barbey d'Aurevilly e quello del *Vizio supremo* di Péladan.

Ciò che vi è di strano in cotesta ramificazione del romanticismo, degenerato in esagerazioni espressive, è che esso uscì dalla mente di un verista originale. Egual fenomeno si verifica per Fernando Khnopff e per Giacomo Ensor, ambidue contemporanei, che, incamminatisi dapprima verso il realismo delle scene moderne, rasentando quasi l'impressionismo, si volsero poi verso degli ideali mistici e spiritualisti.

Fernando Khnopff nella sua ultima maniera si riattacca, se non nelle idee, almeno nelle forme, al Rops. Nato nel Castello di Grembergen presso Anversa il 12 settembre 1858, da una famiglia d'origine austriaca, passò l'infanzia a Bruges, e la sua mente

290. — Augusto Lévêque: Il trionfo della morte.

ricevette da quel soggiorno una impronta incancellabile. Fece poi degli studi letterari all'Università di Bruxelles, e studiò il disegno all'Accademia di quella stessa città nel 1877; indi sotto la direzione di X. Mellery. Finalmente andò a Parigi, ove per qualche mese si iscrisse all'Accademia Julian. In quell'epoca egli era già stato conquiso dallo Stevens e dal Rops, ma più di tutto risentì l'influsso del movimento impressionista francese, e nel 1882 affermava le sue tendenze esponendo al circolo dell'Essor (la molla) due stranissime tele: il *Bastione del Reggente* e *Ascoltando Schumann;* quadri d'interni di esecuzione corretta, di intonazioni armoniose e sobrie, che ricordano i primi lavori del Whistler e del Fantin. Associatosi al movimento del giornale *Il giovane Belgio* e del "Salon„ dei XX, egli si evolse sotto l'influenza degli idealisti inglesi e francesi: Burne-Jones e Gustavo Moreau; e forse impressionato dai sogni fantastici di Odilon Redon, dopo di aver dipinto qualche soggetto moderno tolto alla vita inglese, come ad esempio *Lawn-tennis*, egli si dedica esclusivamente ad una specie di simbolismo mistico in *Sfingi, Arpie moderne, L'offerta, L'ala blu, L'incenso* (n. 287), *Le labbra rosse*, ecc.

Giacomo Ensor, nato ad Ostenda il 13 aprile 1860 da una famiglia inglese, studiò all'Accademia di Bruxelles dal 1877 al 1881, sotto la direzione del Portaëls. Il suo primo "Salon,, data dal 1881. Al pari del Khnopff, egli fece parte del circolo dell'*Essor* e della *Società dei XX;* subì ben presto l'influenza degli impressionisti francesi, assimilandone le massime, e riproducendole in una forma originale, che annuncia le osservazioni acute e delicate dei neo-impressionisti. Ricordiamo ad esempio il *Salotto borghese nel 1881* in una fine sinfonia di toni freddi, blu, verdi e bianchi, messa in valore da qualche pennellata rossastra; e l'altra tela *Dopo pranzo ad Ostenda.* Abbandonando di poi cotesto sentimento di intimità, Giacomo Ensor si è dedicato di preferenza all'incisione, e mediante cotesta forma d'arte ha riprodotto visioni fantastiche e oscuri incubi.

291. — Enrico Evenepoel: Lo Spagnuolo a Parigi.
(Gand, Museo).

Ma il vero idealismo si manifestò nel Belgio più largamente, proclamato persino nelle pitture murali da un gruppo di nobili intelligenze, alcune fra le quali si applicarono a diffondere i loro principii oltre che col pennello con la penna. Alla testa degli idealisti belga troviamo Giovanni Delville e Augusto Lévêque, ambidue nati in territorio Vallone, il che giustifica in qualche modo l'appellativo dato a cotesta scuola. Il Delville pubblicò per diffondere le proprie teorie artistiche il *Fremito della Sfinge;* Lévêque è l'autore di uno scritto intitolato *Nel corso delle età;* e molti articoli battaglieri comparvero allo scopo di diffondere le dottrine di cotesto gruppo, e sostenendo i diritti del pensiero di fronte alla materia. Al pari dei giovani idealisti francesi, i belga presero la parola d'ordine al "Salon,, della Rose+Croix dallo "Sar,, Péladan e sotto l'influsso dei poeti simbolisti di Francia e d'Inghilterra. Dopo aver preso parte sul principio alle attivissime esposizioni dei XX, fondarono verso il 1895 a Bruxelles un "Salon,, degli Idealisti, in difesa del sentimento della Bellezza, che sembrava loro minacciato; essi crearono un'arte altera, materiata di fantasie e di sogno che, come quella del Frédéric, loro predecessore, arieggia le opere dei grandi fiorentini, Botticelli e Signorelli, ed evoca lontanamente il ricordo di Gustavo Moreau. Per quanto valloni, cotesti artisti predilessero un simbolismo che è l'espressione dell'anima fiamminga sottile e mistica, già incarnatasi nel Memlinc e in Quintin Matsys. Inoltre essi dimostrarono un'attitudine alla decorazione veramente caratteristica della razza fiamminga. Al Delville sono dovuti: *Ciclo passionale, Tesori di Satana, Imperia, La fine di un regno, L'amore delle anime,*

esposto all'Esposizione di Parigi del 1900 e la *Scuola di Platone* (n. 289), che figurò a Parigi al " Salon ,, del 1898. Quest'ultima vasta composizione rappresenta i discepoli del maestro riuniti in un meraviglioso giardino tutto ombroso di cipressi e di alberi dai fiori strani, attraversato da pavoni dalle lunghe code candide; sono dodici come gli apostoli del Cristo; dodici figure nude, alte e snelle, atteggiate con superba eleganza, in pose nobili e raccolte; sembrano seguaci dello Spirito puro, pronti a ricevere le rivelazioni della Bellezza e della Verità.

Eminentemente pessimista, il Lévêque è l'autore del *Giobbe*, di *Circe*, delle *Porte dell'Inferno*, della *Parca*, degli *Operai tragici*, trittico che appartiene al Museo di Bruxelles. *Il trionfo della morte* (n. 290), figurò al " Salon ,, del 1900 e rappresenta la *Morte*, che, sotto le forme di un vecchio falciatore, in un bel paesaggio estivo dolorosamente e ironicamente sfolgorante, falcia insieme alle spighe uomini, donne e fanciulli, mentre degli innamorati le volgono le spalle e si abbracciano rapiti nella dolce illusione d'amore ed una giovane madre, assorta nella sua adorazione materna, porge il seno al suo bimbo. Dalle stesse idee trasse ispirazioni il pittore Emilio Fabry, nato a Verviers il 30 dicembre 1865; dopo essersi sul principio occupato d'arte industriale, questi si dedicò tutto all'arte pura ed è ora professore all'Accademia Reale di Belle Arti di Bruxelles. Si devono a lui diverse opere di genere decorativo, parecchie delle quali si trovano riunite al teatro della Moneta; notevoli fra queste: *Ricordi*, *Vergine ansiosa*, *Poeta evocatore*, *Le ore*, *La Natura ed il Sogno*, *Orfeo*, *La danza*.

Allo stesso gruppo di artisti appartengono: Costante Montald, Carlo Doudelet, Ciamberlani, Emilio Motte.

Fra gli artisti che si distinsero negli ultimi anni del secolo, ricordiamo in fine Augusto Oleffe che, nato a St. Josse-ten-Noode (Bruxelles) nel 1867, incominciò a lavorare a quattordici anni in uno studio di litografo, e fu incoraggiato a proseguire nelle vie dell'arte da un Mecenate di Bruxelles di cui abbiam già fatto altra volta menzione, Enrico van Cutsem; questi acquistò parecchi suoi quadri, fra cui la *Signora in riva al mare*. Oleffe dipinge specialmente figura e ritratti con una tecnica vigorosa, un tocco ardito, ed una fine ricerca di armonie.

Onorano la scuola belga Enrico Thomas ed Enrico Evenepoel. Quest'ultimo nacque a Nizza nel 1872 e morì a Parigi nel 1900. Fu nello studio di Gustavo Moreau e, come quasi tutti i suoi colleghi, si orientò verso la vita e la scuola spagnuola. Dotato di alte doti di colorista l'Evenepoel lasciò, alla sua morte prematura, varie tele che perpetueranno il suo nome. Noi citeremo la più importante, il ritratto cioè del pittore Iturrino, *Lo Spagnuolo a Parigi* (n. 291), drappeggiato nel suo largo mantello, ritto sullo sfondo del paesaggio del Moulin Rouge. Cotesta tela appartiene al Museo di Gand.

292. — Giovanni Sandreuter: Alle porte del cielo.

Capitolo XI.

SCUOLE DI SVIZZERA, DI GERMANIA E D'AUSTRIA-UNGHERIA

I. — LA SCUOLA SVIZZERA.

GEOGRAFICAMENTE la Svizzera è situata nel centro d'Europa, fra tre grandi nazioni di cui essa condivide la lingua, ed all'influenza intellettuale e morale delle quali non può assolutamente sottrarsi. Le sue potenti vicine si sono alla lor volta appropriate talora le manifestazioni del pensiero locale, e nel dominio dell'arte, ad esempio, la Francia dichiarò suoi figli d'adozione Liotard e Leopoldo Robert, e la Germania, che altravolta aveva usurpato Holbein, prende ora alla Svizzera Boecklin. Ne viene di conseguenza che l'impronta paesana è molto poco marcata nella produzione elvetica; e l'ispirazione artistica segue tre diverse orientazioni, a seconda della maggiore forza di attrazione esercitata dalle tre diverse frontiere, la francese, la tedesca o l'italiana, sviluppandosi a volta a volta nel senso dell'osservazione verista, oppur secondo il romanticismo storico e mitico; o cedendo nelle contrade meridionali all'ambizione di misurarsi con gli artisti italiani, nel riprodurre gli aspetti pittoreschi dei luoghi alpini.

Non certo i disegni di Augusto Calame, celebre nei fasti dei collegi, ove i suoi lavori servirono a lungo di modelli (Vevey 1810-Mentone 1864), nè quelli di Carlo Bodmer (Zurigo 1809-Chailly 1893) che, stabilitosi poco lungi da Barbizon, fu apprezzato nell'ambiente romantico e patrocinato da Teofilo Gautier, basteranno a dare una spiccata fisionomia alla Scuola elvetica. Bartolomeo Menn (Ginevra 1815-1893), già professore alla Scuola di Belle Arti di Ginevra nel 1848, occupa un posto speciale nella storia dell'arte del suo paese; ma ciò per il suo eccezionale temperamento di educatore, che gli permise di imprimere al suo insegnamento un carattere insolitamente elevato, sia dal

punto di vista tecnico che dal punto di vista filosofico, piuttosto che per l'intrinseco valore delle sue opere.

Nella Svizzera, come in tutto il resto d'Europa, la pittura prese nella seconda metà dell'ottocento un notevole sviluppo. Sul versante germanico domina la personalità eccezionale di Arnoldo Boecklin di cui ci occuperemo più avanti, nel capitolo dell'arte tedesca, dato che non già in patria, ma in Germania egli si affermò fortemente. Tuttavia formò nel suo paese natìo diversi discepoli, primi fra questi l'amico suo Sandreuter di Basilea e l'Hodler di Berna. Giovanni Sandreuter, nacque a Basilea l'11 maggio 1850 e morì colà il 1.° giugno 1901. La famiglia lo aveva collocato in pensione a Orbe (Cantone di Vaud) da un veterinario imbalsamatore; ritornato a Basilea fu poi mandato per tre anni presso un litografo e, nel 1870, a Würzburg ove ebbe occasione di vedere dei quadri del Boecklin, dai quali rimase profondamente colpito. In seguito viaggiò in Italia, in Baviera ed in Francia; nel 1873, fatto ritorno a Monaco, lavorò dapprima nello studio del Barth

293. — Ferdinando Hodler: Adolescenti.

e poi in quello del Boecklin, suo maestro preterito, al quale si legò strettamente così da seguirlo a Firenze nel 1875. Desideroso di conoscere tutti i vari procedimenti della pittura, lavorò alternatamente ad olio, a tempera ed a fresco. L'opera sua comprende composizioni di figura e di paesaggio; e le figure sono sempre nello stile del Boecklin, con tinte molto cariche, improntate ad un verismo pittoresco, ma spesso un po' banale. Trattò specialmente dei soggetti storici alla maniera decorativa, per le grandi pitture murali eseguite al Casino di Baden, oppure a Zurigo e a Basilea, in edifici pubblici o privati. Egli predilesse i variopinti costumi dei soldati e dei lanzichenecchi, di effetto potente specie su gli sfondi nevosi: *Lanzichenecchi nella neve, Lanzichenecchi che rubano un carro;* e talora si compiacque di allegorie concepite secondo il pensiero del suo maestro, come la *Fontana della giovinezza* del Museo di Basilea. Se nelle scene veristiche egli appare talora grossolano, e un po' troppo tedesco, i suoi paesaggi sono in compenso personali, caratteristici, tracciati con disegno virile, nervoso ed ardito.

Ferdinando Hodler nacque a Berna nel 1853. Seguì, nella scelta dei soggetti, l'esempio del Boecklin e sull'inizio adottò anche la sua forte maniera a tinte marcate: ma più tardi spiegò uno stile aspro, violento, che potrebbe quasi esser detto brutale, con disegno marcato a linee simmetriche, parallele, e con toni resi mediante larghe e vivide

chiazze di colore. Questa sua pittura fu definita impressionismo d'oltre Reno; ma è piuttosto una specie di accademismo arcaico e fosco, che fa pensare alle opere del passato anzichè alla realtà della natura. *La notte, Euritmia*, appartengono alla prima maniera dell'artista; la *Verità* ed il *Giorno* alla seconda.

L'influenza francese sull'arte elvetica fu abbastanza forte da bilanciare, grazie a quel senso della misura proprio del genio latino, le esagerazioni della scuola del Boecklin. Di ciò fan fede: i diversi Girardet incisori, decoratori, pittori storici ed orientalisti, appartenenti tutti alla stessa famiglia; L. P. Robert, Ch. Giron pittore di scene della vita, di ritratti e di paesaggi, ottimo e brillante tecnico; Nicolet, Carlo ed Otto Vautier, Vallet, ecc. Giova inoltre ricordare che la Francia attrasse a far parte della propria scuola il pittore e decoratore Grasset, il pittore incisore Steinlen, Vallotton e A. Stengelin. Eugenio Burnand,

294. — Eugenio Burnand: I discepoli.
(Parigi, Lussemburgo).

cognato di Giulio e di Eugenio Girardet, fece a sua volta parte della scuola francese. Nato nel 1850 a Moudon, questi abitò dapprima a Ginevra, ove fu allievo di Barthélemy Menn, poi andò a Parigi, ove entrò alle Belle Arti sotto il Gérôme. Nella prima fase della sua carriera si lasciò guidare da un senso puramente verista, e si dedicò all'osservazione della vita dei campi, attenendosi a quei precetti di studio all'aria aperta, banditi da Bastien Lepage. Espose dei soggetti pastorali: *Tori delle alpi* e *Cambio di pascolo*, nei quali si compiacque di riprodurre le belle forme degli animali, liberi nella cornice dei paesaggi alpestri. Più tardi, stabilitosi in Linguadoca, in aperta campagna, poco lungi da Montpellier, prese a ritrarre la vita rurale del mezzogiorno, dipinse in Provenza gli armenti della Crau e de la Camarga, ed illustrò la *Mireille* del Mistral con una poesia naturalistica indimenticabile. Verso il 1890 l'attività del Burnand si rivolse ad argomenti religiosi: ed era il momento in cui la stessa evoluzione si produceva nell'animo dell'amico suo Dagnan-Bouveret. Ma il Burnand non era un mistico; e la sua intensa fede di calvinista gli suggeriva un'arte eminentemente verista. Mentre taluni tentavano di rinnovare l'espressione artistica del sentimento religioso ricorrendo ad una artificiosa imitazione dei maestri primitivi, ovvero rievo-

cando a tal uopo usi e costumi orientali, il Burnand si attenne alla grande tradizione vivificandola con l'osservazione e lo studio attento delle realtà familiari; e ci diede *La parabola della gran cena*, *La cena*, *I discepoli* (n. 294), ossia Pietro e Giovanni che corrono al sepolcro alla nuova della resurrezione del Maestro. Quest'ultimo quadro trovasi al Museo del Lussemburgo fin dal 1901. E. Burnand fece qualche incursione nel dominio della storia e, nel 1895, espose un *Carlo il Temerario che fugge dopo la battaglia di Morat*, nell'alta foresta di pini, quadro avente un grande carattere di verosimiglianza storica.

In cotesto ambiente semi-francese CARLOS SCHWABE rappresenta lo spirito mistico e allegorico, innamorato dei preraffaellisti inglesi e dei quattrocentisti italiani. Egli espose alla Rose†Croix nel 1892 e fu l'illustratore del *Sogno* di Zola, del *Vangelo dell'infanzia*, ecc. Il Lussemburgo ha di lui: *Sul cammino* e il *Becchino*, acquarelli notevoli, che fanno parte della collezione lasciata dal Michonis. La signorina LUISA BRESLAU compì i primi studi a Zurigo, ove era nata nel 1858, e finì di formarsi sotto l'influenza di Bastien Lepage, evidentissima nei suoi primi lavori, ad esempio nella sua *Donna brettone*, e sotto quella del Degas. Essa si servì della pittura ad olio, e più spesso del pastello, per riprodurre specialmente giovani donne e bambini, e ad un disegno intelligente, accoppia grande delicatezza di tinte.

295. — AUGUSTO BAUD-BOVY: Serenità (Parigi, Lussemburgo).

L'espressione pittorica del paesaggio montano è un problema che ha appassionato molti artisti. Perchè mai, vien fatto di chiedersi, degli spettacoli grandiosi, che nella realtà commuovon vivamente, ci lasciano invece per lo più indifferenti se riprodotti sulla tela? Forse perchè noi domandiamo all'opera d'arte lo stesso grandioso effetto d'insieme, che siam soliti a ricevere dalla natura; ed è cotesta una questione di dimensioni; entro i ristretti confini di un dipinto riesce estremamente difficile riprodurre quella impressione di unità, che scaturisce dalle sensazioni multiple di estensione, di altezza, di luce, di effetti svariati. Eppure non occorre abbracciare orizzonti sconfinati per esprimere la maestà della montagna. Ciò che il Segantini tentò, come più innanzi vedremo, con tanta energia ed audacia, è stato naturalmente tentato anche da artisti svizzeri, che si trovavano a vivere nelle stesse condizioni geografiche. Dimostrò più di tutti perseveranza, e raggiunse anche qualche buon risultato, AUGUSTO BAUD-BOVY. Nato a Ginevra nel febbraio 1848, questi morì a Davos il 3 giugno 1899, Egli non subì forse l'influenza del movimento italiano, ma con esso gareggiò nel tradurre gli splendori degli spettacoli alpestri. Dopo aver cominciati gli studi nel collegio della sua città natale, il Baud-Bovy entrò quattordicenne nello studio di Barthélemy Menn. Ne uscì a vent'anni per sposare una sua parente, la signorina Bovy, appartenente ad una nota famiglia di artisti. A ventidue anni fu nominato professore alla scuola di Belle Arti di Ginevra. Nel 1877 ebbe occasione di mostrare qualcuno dei suoi studi al Castagnary ed al Courbet, che si trovavano di passaggio a Ginevra, e fu da cotesti artisti indotto ad andare a studiare a Parigi. Vi si recò infatti nel 1880 e vi si fermò nove anni. Espose delle vedute di montagne prese dalle alture stesse; ma in modo

di racchiudere la grandiosità degli aspetti evocati, entro i limiti concessi all'arte figurativa. Il Museo del Lussemburgo possiede un suo quadro: *Serenità* (n. 295), che dice tutta la gran pace delle alte vette, irradiate di luce.

Da ultimo ricorderemo, accanto alle opere del Baud-Bovy, i dipinti del Franzoni, del Rehfous, del Gos, del De Goumois, ecc.

II. — LA SCUOLA TEDESCA.

Un grande paese come la Germania non poteva mancare di offrir durante il secolo XIX,

296. — Federico Giovanni Overbeck: Giuseppe venduto dai fratelli.
(Berlino, Museo).

insieme a tutte le altre manifestazioni del pensiero, lo spettacolo di una attività artistica abbastanza intensa. Lo sviluppo delle arti fu reso più rapido dal diffondersi della cultura generale e favorito dall'amor proprio nazionale, specie dopo la fondazione dell'impero. Nessuno sforzo e nessun sacrificio venne risparmiato per giungere alla creazione di un centro artistico, che esercitasse sul mondo una supremazia. Ma l'arte vive essenzialmente di libertà e rifugge dalle ferule e dalle formule; non si crea una scuola, così come si recluta un reggimento. Cosicchè l'arte tedesca, fatta qualche rara eccezione, presenta un carattere puramente accademico, qualunque sieno le forme che essa riveste e le sorgenti alle quali essa attinge.

Del resto, fin dai tempi lontani, accanto alle grandi figure dominatrici di Alberto Dürer, di Holbein e di Cranach, vediamo pullulare uno stuolo di imitatori pedanti e mediocri, come i Dietrich ed i Denner, o distinguersi qualche ingegno simpatico ma leggero e privo di alcuna originalità paesana, come il Chodowiecki, che con indulgenza fu detto lo « Chardin

tedesco » oppur la cosmopolita e fredda Angelica Kauffmann, che non riesce a far dimenticare la Vigée-Lebrun.

Una certa importanza ebbe Raffaele Mengs, il quale già sul finire del settecento applicò e diffuse i principii dell'amico suo, l'archeologo Winckelmann, di Salomon Gessner, del poeta Lessing; principii a cui doveva poi attenersi lo stesso olimpico Goethe, il quale fece consistere il criterio d'ogni bellezza nella imitazione dell'arte antica. Cotesto movimento, più erudito che artistico, si svolse nella Città Eterna ove affluivano artisti e scrittori tedeschi;

297. — Pietro von Cornelius: I cavalieri dell'Apocalisse.
(Berlino, Museo).

ed ebbe altresì un'influenza sulla scuola francese, cooperando a determinare l'orientazione del David, che viveva allora in contatto con Roma, e con quell'ambiente archeologico.

Il danese Carstens (Asmus Jacob), 1754-1798, fu il più celebre rappresentante della nuova formula classica, e diede alle sue opere, modellate sulla scultura greca, un'intonazione saccente e dottorale molto tedesca. Ma la reazione contro l'arte classica non tardò a prodursi in Germania. Il romanticismo letterario tedesco, determinato da un movimento di reazione nazionalista, storica, poetica e mistica, ebbe la sua eco anche nel campo artistico. Agli albori dell'ottocento un verbo nuovo, pieno di fede, nutrito di vecchie credenze e di tradizioni, combatte per bocca del Wackenroder, del Tieck, dei fratelli Schlegel, il classicismo trionfante, espressione di una civilizzazione ormai morta, e mira a rinnovare tutta l'arte. Al pari dello Chateaubriand essi esaltano il « genio del cristianesimo », che nei giorni della resistenza contro l'invasore straniero diverrà sinonimo di genio della razza germanica, in opposizione al genio francese, classico e pagano.

Un soffio di misticismo religioso commosse l'ambiente artistico. Si prese come ideale il medioevo e si sognò l'alleanza fra la chiesa e l'arte; unici ispiratori i predecessori di Raffaello, dacchè l'arte aveva cominciato a decadere con Raffaello, Leonardo, Tiziano e Michelangelo; si verificò insomma la stessa crisi a cui già abbiamo assistito nello studio del David fra i *primitivi* ed i precursori dei preraffaellisti inglesi. Si operò un grande movimento verso il cattolicismo; tutto un gruppo di artisti, seguendo l'esempio di Federico Schlegel, si recò a Roma, divenuta il ritrovo dei mistici come dei classici e colà, nel convento di S. Isidoro, quei sognatori vissero una vita monacale divisa fra la contemplazione e la riproduzione entusiasta, ma deplorevole, delle opere per cui vanno famosi il trecento ed il duecento italiano.

Il primo di cotesti artisti, chiamati sul principio per ironia, poi seriamente, i *Nazareni*, fu Federico Giovanni Overbeck, nato a Lubecca il 3 luglio 1789 e morto a Roma il 12 novembre 1869. Egli è rimasto nella storia come la più tipica espressione di quell'arte pedante e meschina ad un tempo, che reagì contro gli errori del classicismo non già ricorrendo all'indispensabile contatto con la natura, ma ritornando servilmente verso maestri dei quali non era possibile rinnovare nè le semplici ignoranze nè le ingenue acerbità. Overbeck, che aveva studiato nel 1806 all'Accademia di Vienna, andò a Roma nel 1810 con il suo amico Pforr; li raggiunse più tardi il Vogel di Zurigo. Nel 1811 il Cornelius, nel 1815 lo Schadow e il Veit da Berlino, lo Schorr von Carosfeld, da Lipsia, ed i viennesi Fürich e Steinle andarono poi anch'essi ad ingrossare la giovane schiera.

298. — Lodovico Knaus: La passeggiata alle Tuileries. (Parigi, Lussemburgo).

Pietro von Cornelius, ne fu uno dei più celebri campioni; era nato a Düsseldorf, il 23 settembre 1783 e morì a Berlino il 6 marzo 1867. Studiò da prima all'Accademia della sua città natale e incominciò a farsi conoscere con dei lavori per illustrazioni, illustrando fra l'altro il Faust di Goethe. Nel 1809 venne chiamato a Francoforte dal principe primate per eseguire alcune commissioni, che segnarono il principio della sua notorietà. Nel 1811 lo troviamo a Roma fra i Nazareni, dei quali per breve tempo sembrò essere il capo, ma il suo temperamento artistico più robusto lo trascinò poi verso i pittori cinquecenteschi. Durante il suo soggiorno nella Città Eterna eseguì insieme all'Overbeck la decorazione di una sala, nell'abitazione del console tedesco Bartholdy, avente a soggetto la *Storia di Giuseppe*. Coteste pitture sono oggi conservate al Museo di Berlino. Nel 1819 fu chiamato dal re Luigi di Baviera, a decorare la Glyptoteca di Monaco; e dopo che egli ebbe riorganizzata l'Accademia di Düsseldorf, destinata a divenir in seguito famosa, venne incaricato di dirigere un istituto analogo a Monaco. Cornelius formò tutta una scuola di pittura filosofica, storica ed enciclopedica, e i suoi cartoni monocromi hanno qualche punto di contatto con le opere dello Chenavard, che egli conobbe a Roma, e del quale divenne amico.

Dopo lo smembramento del gruppo di Sant'Isidoro e quando, dopo tante lotte sanguinose, ritornò in tutta Europa la calma, nei piccoli Stati tedeschi si andaron formando dei centri di insegnamento, che furono in breve molto frequentati. Tennero fra l'altre il primato le Accademie di Düsseldorf, di Berlino e di Monaco. La Scuola di Düsseldorf doveva esercitare una parte assai importante nello sviluppo dell'arte tedesca contemporanea. Oltre al Cornelius, essa ebbe a direttore Federico Guglielmo Shadow che, nato a Berlino nel 1789 da un celebre scultore, aveva a sua volta fatto parte in gioventù della congrega di Sant'Isidoro; questi reagì vittoriosamente contro le tendenze classiche, in senso italiano e religioso; morì a Düsseldorf nel 1862. Nella celebre scuola si manifestarono poi diverse tendenze. Insieme al quadro storico venne studiato il quadro di genere e di paesaggio con-

299. — Adolfo Menzel: Il concerto di flauto.
(Berlino, Museo).

dotto alla maniera degli antichi pittori olandesi e ispirato anche, senza dubbio, dalle tendenze romantiche francesi, quindi di più facile penetrazione ai contemporanei.

Fra i numerosi artisti tedeschi che si formarono a Parigi e vissero colà (molti di essi si fecero addirittura naturalizzare francesi), ricorderemo i fratelli Achenbach e il Knaus, i cui nomi figurano nei cataloghi del Lussemburgo. Lodovico Knaus lavorò a lungo in Francia. Nato il 5 ottobre 1829 a Wiesbaden, fece i suoi studi all'Accademia di Düsseldorf fra il 1845 ed il 1852, indi viaggiò in Italia e fino al 1860 visse a Parigi. Oggi egli è professore all'Accademia di Berlino. La sua *Passeggiata alle Tuileries* (n. 298), che trovasi al Lussemburgo, è ancor oggi popolare, e veramente un bel saggio di pittura di genere, pittoresca e aneddotica.

Tuttavia durante la prima metà del secolo Berlino primeggiò su tutti gli altri centri artistici tedeschi per l'indipendenza e la potenza degli ingegni. Già l'aveva illustrata Carlo Begas (1794-1854), fecondo pittore di ritratti, che, un tempo allievo del Gros, a Parigi, diede prova di brillanti qualità tecniche e di solide doti di espressione e di vitalità. Egli

300. — Guglielmo Leibl: In chiesa.

fu, per così dire, il capo stipite di tutta una dinastia di artisti. A Berlino lavorarono inoltre parecchi altri pittori, non molto conosciuti, ma veramente interessanti, come il ritrattista Carlo Guglielmo Wachs (1787-1845) allievo del David e compagno del Begas nello studio del Gros; Francesco Krüger (1797-1857) pittore oltre che di ritratti, di soggetti di genere e di cavalli; Edoardo Gartner (1801-1877) paesaggista e Carlo Blechen (1798-1840) artista interessante, benchè incompleto, che, al pari del Menzel, che egli prepara, ha già una libera visione del paesaggio, e ritrae vedute di tetti, d'officine, ecc., oppur tratta, prima del Boecklin, quei soggetti di fauni e di ninfe, che diventeranno poi antipatici

301. — Adolfo Menzel: Una fucina di villaggio.

per la troppa diffusione avuta in Germania. Ma la personalità che domina cotesto gruppo e tutta l'arte tedesca è quella del Menzel.

Adolfo Menzel nacque a Breslavia l'8 dicembre 1815 e morì a Berlino il 9 febbraio 1905. Nel 1830 seguì il padre, commerciante litografo, a Berlino, e lo aiutò nei suoi lavori. Dopo una breve permanenza all'Accademia nel 1833 studiò da solo, e nel 1837 cominciò a dipingere. Fu una delle grandi figure dell'epoca contemporanea e rappresentò in Germania il primo movimento verso la emancipazione e la verità; si può veramente chiamarlo il primo grande verista tedesco dei tempi moderni. L'opera sua vastissima comprende tutti i generi più svariati, poichè egli ebbe l'intuizione del presente quanto quella del passato. Dal 1840 al 1860 i suoi lavori storici si aggirano intorno a Federico il Grande di cui egli illustrò la vita con disegni diventati celebri, che gli fornirono poi soggetti di quadri, conservati per la più parte al Museo di Berlino; quadri nei quali l'artista rivela tutta la sua scienza scenografica, e i suoi eccezionali doni di comprensione dei caratteri, di osservazione delle attitudini, dei gesti, degli effetti di luce. Il *Voltaire presso Federico il Grande* (1850) nella piccola sala da pranzo di Sans-Souci è di fattura un po' pesante; migliore il

Concerto di flauto (n. 299) (1852) nel quale il reale flautista suona nell'intimità di una scelta riunione, accompagnato da un quartetto di suonatori fra i quali, al clavicembalo, sta il compositore Bach. La luce delle candele sembra metter nell'aria un tremito leggero: è un effetto colpito con grande verità e dalla graziosa scena emana lo spirito dei vecchi tempi incipriati. Dal 1860 al 1880 il Menzel trattò invece la storia contemporanea e celebrò col suo pennello i fasti della corte dell'Imperatore Guglielmo I. La sua fisionomia conserva per lungo tempo un carattere tutto proprio ed egli a lungo rimane isolato; tuttavia notevole fu l'influenza da lui esercitata sulla produzione tedesca. Per istinto, e pel suo temperamento artistico, sensibile e perspicace, cotesto pittore presenta delle affinità con i veristi francesi, che egli ebbe occasione di conoscere in occasione dei suoi diversi viaggi in Francia nel

302. — Francesco von Lenbach: Pastorello italiano.
(Collezione Schack).

1855, 1867, 1868, durante i quali strinse amicizia col Meissonier e col Courbet. Dalla Francia gli venne la celebrità; e colà, o nel ricordo di quel paese, egli creò le sue opere moderne più popolari, *Il teatro del Gymnase, Il giardino delle Tuileries, Il giardino delle piante*, in cui rivelò la facoltà poco comune di rendere il formicolio della folla sotto i giochi vividi della luce. Pel primo in Germania, egli tentò di risolvere quel problema dell'atmosfera e della luce, che tanto preoccupò i naturalisti francesi. Uniformandosi alle idee veriste dipinse delle chiese, in stile roccocò, con una folla di donne oranti, dei salotti, delle strade, dei mercati, tra cui la famosa *Piazza delle erbe* a Verona, e delle officine o delle fabbriche; notissima tra queste la *Fucina*, del Museo di Berlino, che data dal 1875. È questa senz'altro l'opera sua migliore; folla e movimento non vi ingenerano confusione, ma la vita vibra intensa fra la luce ed il fumo nella densa atmosfera. Nonostante la predilezione un po' troppo marcata dell'autore per i piccoli episodi pittoreschi, cotesta scena si impone ed ha dell'insieme. È uno dei più bei dipinti della scuola tedesca, che riproduca una scena di vita

contemporanea. Dopo il 1892 il Menzel non dipinse più ad olio; si dedicò di preferenza al guazzo, e con tale sistema eseguì quella sua *Pasticceria di Kissingen*, esposta a Parigi nel 1900. Il Menzel fu più o meno opportunamente rassomigliato al Meissonier, sia per la scelta dei soggetti antichi, sia per le belle doti di osservazione possedute da entrambi cotesti artisti.

Un altro verista che merita speciale menzione nella storia dell'arte tedesca contemporanea è Guglielmo Leibl. Nato a Colonia il 23 ottobre 1844, morì a Würzbourg il 4 dicembre 1900. Era figlio di un maestro di cappella della cattedrale. Fece i suoi primi studi a Monaco, con Piloty e Ramberg nel 1864. In occasione di una esposizione, aperta in quella città nel 1869, ebbe campo di studiar l'arte francese, colà degnamente rappresentata, e

303. — Max Liebermann: Le mondatrici.

specialmente l'opera del Courbet, a cui era stata riservata tutta una sala. Il Leibl rimase vivamente colpito dalla maniera del grande verista; e tosto decise di partire per Parigi, ove soggiornò fino al 1870, ed ove ricevette gli incoraggiamenti dello stesso Courbet. La guerra lo obbligò poi ad allontanarsi; stabilitosi in Baviera, ritrasse i contadini bavaresi e la loro vita, alla quale con piacere prendeva parte. Il Leibl può dirsi veramente un egregio pittore, perchè dotato di una visione oggettiva esattissima, e di conoscenze tecniche nette e precise. Egli dipinge esattamente ciò che vede, senza aggiunger nulla di suo, ma in modo semplice, fermo, privo di pedanterie, e con una grande potenza di espressione e di vita. Le sue *Contadine di Dachau* (1875), due donne sedute in un'osteria, vestite in un pittoresco costume, provenienti dalla collezione di Munkacsy e ora al Museo di Berlino, e le *Donne in chiesa* (n. 300) (1882) della Kunsthalle di Amburgo, sono degli esemplari tipici del suo ingegno.

Un altro illustre artista, che può trovar posto fra i veristi perchè si occupò sopratutto di rendere la fisionomia umana, è Francesco von Lenbach, nato a Scrobenhausen (Alta Baviera) il 13 dicembre 1836 e morto a Monaco nel 1904. Eppure, più che un verista

questi potrebbe esser detto un dilettante. Nutrito dell'arte dei maestri fino all'esagerazione, egli vide la natura soltanto a traverso le loro tele; ma seppe assimilar le loro doti con rara facoltà d'osservazione, e con vigorosa maestria seppe riprodurre gli accenti colti nell'opera di Tiziano e del Rembrandt, del Van Dyck e del Reynolds. Esistono molte analogie tra Francesco Lenbach e il francese Ricard, che il Lenbach conobbe a Roma; ma quest'ultimo era uno spirito dotto, padrone di sè, uno straordinario prodotto di cultura e di volontà, mentre il Ricard era una natura entusiasta, fantastica ed appassionata. Il Lenbach studiò col Piloty all'Accademia di Monaco e nel 1858 venne con questi in Italia, ove trovò la propria orientazione definitiva. A Monaco si ammira nella collezione Schack un suo *Piccolo pastore italiano* (n. 302) steso sull'erba in piena lucea sotto un cielo meridiano, in un,

304. — Edoardo von Gebhardt: L'ultima cena.
(Berlino, Museo).

campagna seminata di fiori, come in un quadro preraffaelita, che già rivela le sue doti di pittore. Cotesta tela porta la data del 1860. Al pari del francese Bonnat, il Lenbach ritrasse tutti i personaggi illustri del suo paese, con tecnica sapiente, con tocco morbido e ardito e, cosa che contribuì non poco al suo successo, con raro intuito psicologico. Ricordiamo di lui il ritratto dell'imperatore *Guglielmo I*, una innumerevole collezione di *Bismark* e di *Moltke*, il ritratto di *Wagner*, di *Mommsen*, ecc. conservati alla galleria nazionale di Berlino.

La formula più diretta e più energica del realismo nella scuola tedesca è stata dettata da Max Liebermann. Egli fu veramente il primo che rinnovasse la scuola, aprendo le finestre ai venti rigeneratori di Francia e di Olanda. Nato a Berlino il 20 luglio 1847 da genitori israeliti, ricevette una buona istruzione; frequentò i corsi del Ginnasio e trascelse all'Università gli studi filosofici; ma la sua vocazione per la pittura soverchiò in breve ogni sua altra tendenza, e la famiglia gli permise di frequentare lo studio, celebre allora per quanto riguardava l'insegnamento, di Carlo Steffeck, pittore di animali e di soggetti storici e militari. I progressi del Liebermann furono così rapidi, che ben presto il suo maestro lo associò ai propri lavori perchè ne eseguisse le parti secondarie. Nel 1868 egli proseguì i

305. — F. C. Ermanno von Uhde: Gesù nella casa dei contadini.
(Parigi, Lussemburgo).

MAX LIEBERMANN. - NEL QUARTIERE DEGLI EBREI, AD AMSTERDAM.
(Dresda, Collezione A. Rothermund) :: ::

suoi studi artistici a Weimar, sotto la direzione del Pauwels e del Verlat, pittori belgi che insegnavano in quell'Accademia. Il giovane mostrava già delle preferenze per i soggetti realistici e, dopo qualche tentativo nel campo storico, si appigliò nel 1872 ad un soggetto tolto dall'umile realtà: le *Spennatrici d'oche*, che, esposte poi a Parigi nel 1874, appartengono ora alla Galleria Nazionale di Berlino. Nel 1873, spinto verso l'arte francese dal suo amore pel realismo, andò a Parigi e di là a Barbizon, ove il Millet era ormai il solo superstite della grande pleiade, ma ancora nell'atmosfera aleggiava l'influsso di grandi tradizioni. A Barbizon viveva inoltre una giovane e numerosa colonia artistica francese e straniera, illustrata dagli austriaci Ribarz e Jettel, dall'ungherese Munkacsy e dal suo compagno L. de Pal. Il Liebermann si legò in amicizia col Munkacsy e da lui fu primamente iniziato al naturalismo francese. Il carattere dell'ispiratore spiega il tono un po' esaltato dei primi lavori del neofita. Dal 1873 sino a tutto il 1878 il Liebermann visse a Parigi, partecipando al movimento che in quell'epoca sconvolgeva profondamente la scuola francese. Egli lasciò la Francia innamorato dei principî dell'impressionismo e della scuola all'aria aperta. Già durante gli anni precedenti era andato diverse volte in Olanda, e colà aveva anzi dipinti i suoi principali quadri, esposti poi a Parigi. Incontratosi col suo illustre correligionario Giuseppe Israëls ne aveva avuto consigli ed appoggio, e così fu che l'Olanda divenne col tempo la sua patria d'adozione, ove gli piacque attingere tutti i soggetti dei suoi quadri. Nei primi suoi lavori si nota, come in quelli dell'Israëls, una certa intonazione sentimentale: il *Vedovo* (1873), la *Sorella maggiore* (1874), *Madre e bimbo* (1878); ma la visione dell'artista divenne in progresso di tempo più obbiettiva ed egli prese a ritrarre gli abitanti dei piccoli villaggi marinari dell'Olanda, sia scegliendo dei tipi isolati, come nella *Botteguccia del ciabattino olandese*, nella *Piccola rammendatrice di calze* (1881), nella *Merlettaia fiamminga* (1881), nelle *Mondatrici* (n. 303) (1887), nelle *Rammendatrici di reti* (1888), nella *Pastorella* (1890), sia in composizioni più importanti per la parte fatta all'elemento decorativo e per il numero dei personaggi in esse rappresentati. Questi ultimi lavori riproducono ad esempio delle scene d'asilo o di ospizio, come il *Giardino di una casa di ritiro ad Amsterdam* (1880), o la *Corte della casa delle orfanelle ad Amsterdam* (1881), soggetto che il Liebermann trattò più volte ritraendo le giovanette sedute in atto di lavorare, nell'ombra chiazzata di luce, vestite nel loro costume mezzo rosso e mezzo nero. Col passar degli anni il genio dell'artista si evolse in un senso sempre più austero, più semplice e più espressivo, sia nella composizione che nelle tinte. I suoi personaggi diventano meno numerosi e più assorti nella loro azione; la

306. — Gottardo Kuehl: Una domanda difficile. (Parigi, Lussemburgo).

tecnica è più aspra e l'atmosfera più raccolta. Verso il 1890 egli raggiunse l'apogeo della sua personalità. A quell'anno appartiene la *Vecchia con la capra*, che è alla Pinacoteca di Monaco, e fu esposta a Parigi nel 1900; sotto il cielo d'Olanda, basso e grigio, in un desolato paesaggio di dune, sterile e solitario, si avanza una vecchietta tirando una capra col suo capretto. Cotesto spettacolo umile e comune è reso commovente mediante l'uso dei più semplici e sobri mezzi pittorici. Il Liebermann è noto anche come ritrattista e paesaggista. Molto discusso nel suo paese, dove dovette lottare contro la coalizione delle influenze accademiche, egli finì tuttavia per esercitare una salutare influenza sull'ambiente giovane ed indipendente. A tale ambiente più aperto, più libero, appartengono alcuni pittori noti anche all'estero per aver partecipato a tutte le esposizioni francesi.

307. — Anselmo Feuerbach: Alla fontana.

Ricordiamo anzi tutto Fritz von Uhde. Nato a Wolkenburg (Sassonia) il 22 maggio 1848, Fritz Carlo Ermanno von Uhde fece i suoi primi studi all'Accademia di Dresda. Dopo aver servito per dieci anni nella cavalleria Sassone, andò a Parigi ove fu egli pure allievo del Munkacsy. Al pari del suo amico Liebermann, che egli seguì poi in Olanda, Uhde subì in Francia una completa trasformazione; abbandonò i vecchi metodi di pittura, coi fondi di un rosso bituminoso, per impostare le sue figure nella gran luce dell'aria libera. Dopo aver trattato alla maniera degli impressionisti qualche soggetto tolto dalla vita moderna, egli riprese con certa fortuna il tentativo, già fatto dal Liebermann, e inaugurato in Francia dal Cazin coi suoi primi capolavori, di trasportare cioè nell'ambiente popolare moderno soggetti tolti alla storia religiosa. Molte volte ed in tutti i paesi fu del resto tentato un tale rinnovamento dell'arte cristiana. Edoardo von Gebhardt, nato a St. Johannes il 13 giugno 1838, sembrò aver risolto il problema imitando i vecchi pittori nazionali e ispirandosi ai tempi di Alberto Dürer e di Lutero. Allievo dell'Accademia di Düsseldorf, egli riprese le tradizioni storiche e religiose di quella scuola, di cui divenne poi professore, con un misto di arcaismo e di verismo, ma di un verismo preso a prestito piuttosto alle espressive esagerazioni del passato, che alla diretta osservazione della vita. La convinzione che egli portò nelle sue composizioni valse però ad impartir loro una certa forza.

La resurrezione che il suo primo maestro, il Munkacsy, credeva aver effettuato con le sue decorazioni teatrali, Frit von Uhde la ottenne naturalmente, grazie alla sua squisita impressionabilità dinanzi ai fenomeni della natura ed agli spettacoli della vita. I suoi quadri di soggetto evangelico: *Lasciate i pargoli venire a me*, *Gesù fra i contadini* (n. 305), che trovasi al Museo del Lussemburgo, ed è una graziosa e fresca replica del dipinto di altre dimen-

308. — Arnoldo Boecklin: L'isola della morte.

sioni, ora a Berlino: *Entra Signore Gesù, sii nostro ospite*, la *Notte di Natale*, la *Cena*, il *Sermone sulla montagna*, ecc. narrano con commossa ed intima emozione, con toccante semplicità, e insieme con una certa naturalezza familiare, i principali episodi della vita di Gesù; si sente che coteste opere furono create sotto l'influsso rasserenante della sua dottrina. F. von Hude seppe essere ottimo ritrattista, e dipinse inoltre delle scene di bimbi con molto gusto e delicatezza.

In un ordine di idee naturaliste lavorò anche Gottardo Kuehl, il quale ebbe di religioso soltanto il gusto per le chiese, le belle chiese in stile roccocò di Lubecca, di Amburgo o di Monaco, che il Menzel amava dipingere, e di cui egli seppe rendere con molta

309. — Arnoldo Boecklin: I Campi Elisi.
(Berlino, Museo).

spigliatezza le architetture rigonfie. Nato il 28 novembre 1850 a Lubecca, studiò a Dresda, e nel 1878 andò a Parigi, ove rimase colpito dalle opere del Fortuny e dalle tendenze della pittura all'aria aperta ed in piena luce. Lavorò poi in Olanda e subì l'influenza del Liebermann, evidente nei primi suoi quadri; a quel periodo appartengono dei graziosi interni, quale ad esempio il quadro del Lussemburgo: *Una domanda difficile* (n. 305), di fattura viva e brillante, e di grande delicatezza di tinte.

Francesco Skarbina, nato il 24 febbraio 1849 a Berlino, è anch'egli uno di coloro che hanno pei primi battuta la via moderna senza esitare. Allievo del Menzel, incominciò a dipingere alla maniera del maestro, riproducendo degli episodi tolti dalla vita di Federico il Grande e con strani effetti di luce. Nel 1885 e nel 1886 lavorò a Parigi, ove si sentì attrarre dalle teorie veriste e della scuola all'aria aperta; dipinse anche magistralmente alcuni effetti di contrasto tra la luce solare e le luci delle lampade.

Fra cotesti ingegni moderni, animati di uno spirito naturalistico, dobbiamo inoltre ricordare: i forti pittori di animali Vittorio Weishaupt (nato a Monaco il 6 marzo 1848) ed

Enrico Zügel (nato il 22 ottobre 1850 a Murrherdt Würtemberg); di entrambi assai più giovane Rodolfo Schramm-Zittau (nato l'11 maggio 1874 a Zittau), celebre per i suoi volatili; Jank (nato a Monaco il 30 ottobre 1868), noto per le sue scene di caccia e di sport; Giovanni von Bartels, nato ad Ambungo il 25 dicembre 1856 e stabilito a Monaco, pittore di marine e di scene della vita peschereccia; Walter Leistikow, nato a Bromberg il 25 ottobre 1865, allievo di Giovanni Gude e più del Liebermann; Lodovico Dettmann, nato ad Adelbye presso Flensburg, il 25 luglio 1865; Arturo Kampf, nato ad Aix-la Chapelle il 26 settembre 1864; nè dimenticheremo Guglielmo Trübner, nato nel 1851 ad Eidelberga; Guglielmo Steinhausen, nato a Soran nel 1868; Carlo Haider, Lodovico Herterich.

L'ispirazione idealista, che aveva trovato in Francia ed Inghilterra così nobili rappresentanti, fu anch'essa ravvivata in Germania circa verso lo stesso tempo, da artisti eccezionali. Uno di questi occupa un posto di special importanza nella scuola tedesca contemporanea e, nonostante le ineguaglianze del suo ingegno, merita di esser annoverato nella storia generale delle scuole europee; il suo nome è Arnoldo Boecklin.

310. — Arnoldo Boecklin: Combattimento di centauri.
(Basilea, Museo).

Arnoldo Boecklin è di nazionalità svizzera. Egli nacque a Basilea il 16 ottobre 1827, ma si potrebbe chiamarlo uno svizzero di natura germanica, ed era naturale che egli si sentisse attrarre dalla scuola tedesca, la quale andava cercando una guida su quella via neo-romantica tanto conforme al suo temperamento. Il padre del Boecklin era negoziante; per sviluppare le tendenze artistiche del figliolo egli lo mandò a Düsseldorf nel 1846, nello studio dello Schirmer, e in quell'ambiente il giovane imparò ad apprezzare i grandi maestri francesi del seicento, Poussin e Claudio Lorrain. Da Düsseldorf egli passò poi a Bruxelles e finalmente a Parigi, ove lavorò molto al Louvre; ritornò più tardi a Basilea, e nel 1870 era a Roma. Colà frequentò la compagnia di un suo compatriota, Anselmo Feuerbach (nato a Spire e che morì nel 1880 a Venezia), artista che viveva nell'ombra, un po' dimenticato; egli era stato a sua volta all'Accademia di Düsseldorf, aveva studiato a Monaco, ad Anversa col Wappers, a Parigi col Couture, e insegnò poi all'Accademia di Vienna. Nella sua arte ibrida, in cui il romanticismo appar disciplinato al contatto della tradizione, e il verismo si mostra appena come un elemento vivificatore, aleggia un poco lo spirito di tutti quei diversi maestri, il che non val certo a costituire una formula molto originale, ma

presta all'opera del Feuerbach una tal grazia insolita per la scuola tedesca, nella quale, in quell'epoca, l'ispirazione idealista era tutta sotto l'influenza degli enciclopedisti di Monaco. Forse da questa grazia si lasciò sedurre il Boecklin? o forse invece egli, al pari di tutti gli artisti d'oltr'alpe che vengono sotto il nostro cielo, rimase colpito dallo splendore del paesaggio italico, dalla bellezza della razza, dalla grandezza dei maestri? A Roma il Boecklin sposò una romana, Angela Rosa Lorenza Pascucci, che fu l'eterno femminino di tutta l'opera sua. Dopo numerose peregrinazioni egli si stabilì a Firenze, nella sua villa presso Fiesole, e vi morì il 16 gennaio 1901.

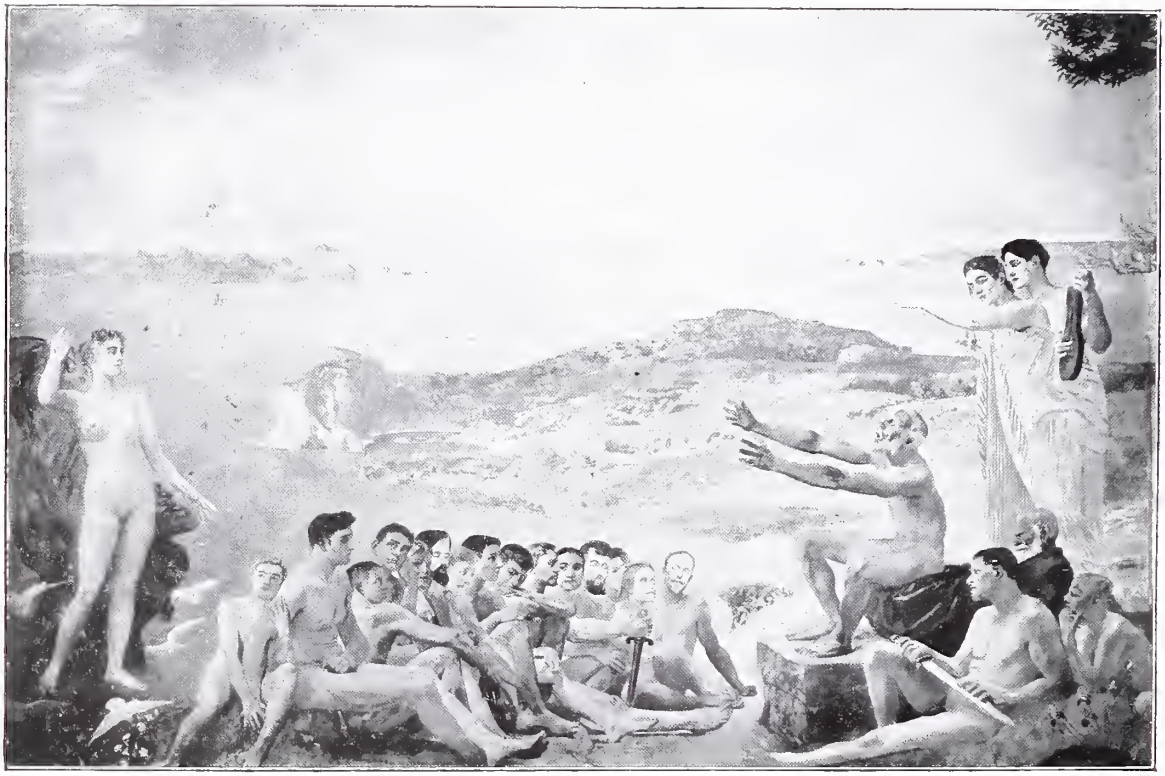
La gloria fu tarda a levarsi sul suo cielo; nè la sua prima maniera era tale da far lontanamente presagire l'originalità possente e quasi esagerata, che impronterà poi quelle opere per le quali egli va famoso; esse sono per lo più nel genere classico, caro al Poussin e a Claudio Lorrain: paesaggi popolati di fauni e di ninfe, resi con una colorazione sobria

311. — Giovanni Thoma: Il Reno a Säckingen.
(Berlino, Museo).

ma con un senso della natura molto intenso, e nei quali i personaggi rappresentano la parte di divinità impulsive e feroci. La galleria Schack di Monaco possiede numerosi lavori di quel periodo, assai istruttivi.

Soltanto verso il 1866 o il 1868 la maniera del Boecklin si accentuò con una esagerazione di forti tinte e di realismo mitologico; di poi la sua imaginazione andò escogitando tutto un mondo di strane divinità, che non hanno nulla di comune con gli dei convenzionali della mitologia, e sembrano veramente l'esatta espressione delle forze della natura, quali esse apparivano ai cervelli ingenui dei popoli primitivi. Sono fauni vellosi ed irsuti, satiri cornuti dal biondo pelo arruffato sui corpi bruni, semidei bestiali, grotteschi e feroci, che riempiono le foreste con lo scoppio delle loro freghe continue. Cotesti bruti privilegiati inseguono le ninfe lungo le sorgenti, e cupidi di piacere si nascondono fra le piante per contemplare avidamente i corpi delle caste dee addormentate. Sono amadriadi montate su liocorni, che appaiono improvvisamente sul limitare di un bosco tra i fusti alti e diritti degli abeti; oppur tritoni e nereidi, semidei fantastici, mostri marini, sirene dai piedi d'uccello i cui idilli, di una volgare sensualità, si svolgono fra le onde. In cotesto genere il capolavoro del Boecklin è il *Gioco delle onde*, della Pinacoteca di Monaco. Un panciuto centauro, accom-

pagnato da dei tritoni barbuti, tutti coronati di ninfee, s'è precipitato fra un gruppo di nereidi, che spaventate si tuffano nelle onde. L'acqua ha un movimento, una trasparenza straordinaria, la scena è di una vivacità, di una verità impressionante e rende il paesaggio marino in modo indimenticabile. Il Boecklin dipinse con la sua strana tavolozza, che sembra la tavolozza di un Jordaens alla scuola di un Carpaccio o di un Botticelli, anche il mondo turbolento dei Centauri, imparati forse a conoscere a Firenze, nei quadri del Bellini o del Basaiti, o nei *Cassoni* di Piero di Cosimo. Lo stile suo è però affatto diverso da quello del Delacroix nell'*Educazione d'Achille;* gli uomini-cavalli, nervosi e fini, ci appaiono quali veri semidei in quella tela che Gustavo Moreau e il Fromentin consideravano come una delle più belle creazioni del genio antico. Il Boecklin ebbe invece di essi una visione omerica, e



312. — Max Klinger: Frammento di una pittura murale dell'Università di Lipsia.

li ritrasse in lotta gli uni contro gli altri; così ad esempio nel *Combattimento di Centauri* (n. 310) del Museo di Basilea; oppur ne esaltò la triviale giovialità e li rappresentò in atto di andare a farsi ferrare dal maniscalco del villaggio, trattandoli a guisa di un soggetto di genere, così come avrebbe potuto fare lo Spitzweg. Ma non di rado il gusto del maestro è detestabile, la sua ispirazione puerile; e molte sue composizioni riescono insopportabili per le loro esagerazioni, per mancanza di misura e per volgarità e pesantezza di forme. L'opera sua è quindi molto ineguale; ma ciò nulla toglie al valore di taluni suoi dipinti, che sono veramente superiori ad ogni critica. La fantasia del Boecklin, inesauribile, potentemente triviale, è alimentata da una ispirazione panteista, che il solo Wagner eguagliò nel regno della musica. Per quanto penetrato di italianismo e di antichità, pure egli restò sempre e sopratutto settentrionale e tedesco, il che spiega la sua influenza sull'ambiente germanico delle generazioni successive. Nelle esposizioni tedesche infatti non vedremo più che fauni, satiri e centauri, riproducenti con esagerazione i sollazzi più o meno faceti dei mostri creati dal maestro; e cipressi che drizzano le loro guglie verso il cielo, a imitazione di quelli che egli copiava nel suo giardino di Fiesole.

Intorno al Boecklin si formò dunque una scuola neo-romantica, che volle essere una scuola nazionale, e si oppose al movimento naturalista, portato dalle influenze straniere. In cotesto ambiente emergono alcune personalità caratteristiche. Parlando dell'arte Svizzera, abbiamo già avuto occasione di accennare al Sandreuter, ricorderemo ora Giovanni Thoma, autore di un'opera certamente assai ineguale, eppur artista originalissimo, uno dei più originali della scuola tedesca. Egli rivela solo una lontanissima somiglianza col Boecklin, ed il suo temperamento personale è affatto diverso. Il Thoma è un tranquillo sognatore, un pacifico contemplatore, la cui calma imaginazione si compiace di un orizzonte molto ristretto. Nato a Bernau, granducato di Baden, il 2 ottobre 1839, da una famiglia di buona ma povera gente, Giovanni crebbe in mezzo ai boschi nutrendo lo spirito giovinetto di quelle

313. — Francesco von Stuck: La guerra.
(Monaco, Pinacoteca Nuova).

fresche impressioni della natura. Le sue precoci disposizioni per l'arte furono risapute, ed il granduca di Baden gli accordò una pensione, che gli permise di seguire i corsi dell'Accademia di Karlsruhe. Il giovane aveva allora venti anni. Studiò dapprima collo Schirmer, poi nel 1867 andò a Düsseldorf, nel 1868 a Parigi, e colà subì fortemente l'influenza del Courbet. Nel 1870 egli era a Monaco, nel 1874 in Italia; nel 1877 si fissò a Francoforte sul Meno sino al 1899, e fu poi chiamato alla Direzione del Museo e dell'Accademia di Karlsruhe, ove aveva fatto le prime armi come allievo. I suoi primi lavori non sono gran che significativi: di fattura vigorosa, mancano di personalità. Ben presto però la sua maniera si fece più larga e più morbida; e dopo di esser stato per del tempo violentemente discusso, egli incominciò nel 1899, in occasione di una esposizione a Monaco, ad esser accettato nel proprio paese. L'opera sua a dir vero si presta alla critica e le vecchie leggende germaniche, a cui l'arte sua si ispira e che ne costituiscono un'attrattiva, non sono sempre rese con plastica perfetta. Come paesaggista egli seppe riprodurre con vivacità, grazia e potenza le vallate della Foresta nera, i loro sfondi di montagne, le nubi pesanti e bianche sul cielo azzurro, i limitari dei boschi, le praterie attraversate da ruscelli, tutte

le vedute di quella natura silvestre, che egli popolò di contadini in lavoro o in riposo. Talune volte la poesia emanante dal paesaggio crea nell'anima dell'artista delle visioni, ed egli riproduce delle figure di ninfe contemplative, sedute presso una sorgente, dei fauni che suonano la zampogna, degli antichi pescatori eroici che rallegrano i loro riposi suonando il flauto, mentre i cigni si avvicinano loro per ascoltare. Cotesta eterna egloga risale fino alle epoche del paradiso terrestre ed il Thoma si compiace di ritrarre Adamo ed Eva fra le meraviglie dell'Eden, con la grazia puerile di un vecchio pittore tedesco.

Di una generazione molto più giovane sono Max Klinger e Francesco von Stuck, che figurano fra i migliori rappresentanti della formula idealista. Max Klinger, conosciuto sul principio come incisore, si dedicò poi alla scoltura, che egli tratta preoccupandosi dell'espressione e valendosi di materiali policromi; ma non lasciò in pari tempo di occuparsi di pittura, e in tale arrengo prese posto tra il Boecklin e E. von Gebhardt. Nato a Plagwitz, vicino a Lipsia, il 18 febbraio 1857, studiò nel 1874 alla Scuola di Belle Arti di Karlsruhe col Güssow, e lo seguì a Berlino nel 1875. Verso il 1888 andò a Bruxelles, poi a Monaco ed a Parigi, ove lavorò specialmente come incisore. Soggiornò a Roma fino al 1892. Nel 1878 s'era fatto notare all'Esposizione di Berlino con due serie di incisioni molto originali, le une intorno alla vita del Cristo, le altre su di un tema molto profano e moderno: *Fantasia su di un guanto trovato*, che produsse a quanto pare un certo scandalo. Lavorò poi per qualche anno ancora come incisore. L'opera sua, schiettamente tedesca per lo spirito filosofico che l'anima, per le intenzioni mistiche, per le significazioni morali e intellettuali, svolge una specie di ciclo pagano, in cui figurano tutti i semidei del Boecklin, ed un ciclo cristiano in cui si succedono le scene della Passione, trattate con una intonazione mitica, di carattere mistico e di realismo arcaico. Il Museo di Berlino possiede sette paesaggi del primo ciclo, popolati di centauri, di naiadi, di tritoni e di sirene. Fra i quadri di soggetto cristiano ricordiamo la *Crocefissione*, la *Pietà* (del Museo di Dresda), ecc. Un'opera appassionatamente discussa è il *Cristo nell'Olimpo* fra gli Dei rivali.

314. — Giovanni von Marées: Autoritratto e ritratto del Lenbach.

Francesco von Stuck nacque a Tettenweis (Baviera) il 23 febbraio 1863. Figlio di un mugnaio, egli rivelò ancor giovanetto delle disposizioni per l'arte, che furono incoraggiate dalla madre. Studiò a Monaco e inaugurò la propria carriera occupandosi d'arte industriale. Il suo primo quadro data dal 1889 e rappresenta il *Guardiano del Paradiso*, personaggio alato, che ci si presenta contro luce, appoggiato con gesto magniloquente ad una clava immensa. Lo Stuck segue talora le piste del Boecklin, come nel suo *Combattimento di fauni*, nei *Baccanali*, nelle cavalcate di centauri, rivelando però un senso più delicato della forma e dello spirito classico. Talora invece la sua imaginazione si compiace in elucubrazioni di un romanticismo violento e disordinato, in cui dominano gli occhi verdi, le labbra rosse, le bocche contorte e tutti i rettili satanici; basti ricordare il *Peccato*, le *Regioni infernali*, il *Genio del male*, la *Guerra* (n. 313). Quest'ultimo quadro, appartenente

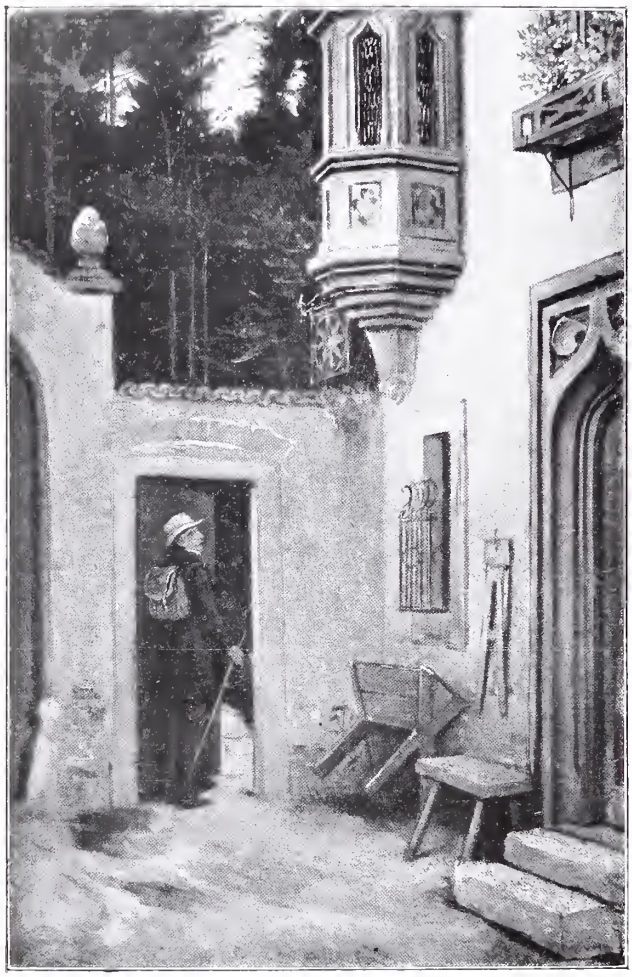
alla nuova Pinacoteca di Monaco, rappresenta un conquistatore dalla fronte coronata di alloro, che, nudo, con una spada sanguinante sulla spalla, e montato sopra una nera chinea, si avanza calpestando una distesa di cadaveri, contorti nello spasimo estremo. La fattura è fosca, la colorazione forte, la tragicità teatrale e forzata. Francesco von Stuck è professore all'Accademia di Belle Arti di Monaco; egli s'è distinto anche nel campo della plastica.

Gli idealisti tedeschi, pur se dotati di qualità superiori, non giunsero mai ad avere un sentimento eletto della forma. Soltanto taluni solitari si mostrarono sensibili alla plastica, ed uno fra tutti rivelò alla scuola tedesca il vero senso della bellezza; ma la figura di cotesto artista è purtroppo incompleta; l'opera sua rimase non finita ed egli morì melanconicamente senza aver potuto assistere al tardo trionfo dei suoi disprezzati dipinti; il suo nome fu Giovanni von Marées. Nacque ad Elberfeld il 23 dicembre 1837, morì a Roma

315. — Lodovico von Hofmann: Le bagnanti.

il 5 giugno 1887. Soltanto nel 1891, all'esposizione di Monaco, dinanzi alle sue opere riunite si ebbe la vera misura del suo valore. Giovanni von Marées era stato allievo dello Keffeck, a Berlino, e forse appunto presso questo maestro, pittore di soggetti militari e di cavalli, egli prese il gusto di quelle scene di cavalleria, come il *Corazziere* del Museo di Berlino, da lui dipinte all'inizio della carriera. La fattura però dei suoi dipinti ricorda poco quella del maestro e arieggia piuttosto la maniera dei minori romantici francesi. Dopo molto girovagare egli andò nel 1864 a Roma, poi a Firenze, ove eseguì delle copie per il collezionista Schack; viaggiò a scopo di studio in Olanda, in Spagna ed in Francia, ove era nel 1869, e dopo altre peregrinazioni a Berlino, a Dresda ed a Napoli, ove fu incaricato di dipingere a fresco la biblioteca del Museo Zoologico, unico incarico che egli ricevesse in vita sua, si stabilì a Roma nel 1875. Colà lavorò lasciando e riprendendo l'opera sua a più riprese, con l'angoscia di uno spirito superiore, che sente la realtà sempre inferiore all'ideale. Ritrasse anche taluni soggetti moderni che egli, a vero dire, vedeva in modo molto sintetico; ma il suo sogno era un gran sogno di contemplativo attonito, che non si incarica nè di fatti, nè di idee, nè di filosofia, nè di storia, e come Puvis de Chavannes nelle *Visioni antiche*, o nel suo *Dolce paese*, egli si compiace di

creare delle eroiche figure di cavalieri primitivi, o di belle donne nude, che in un paese imaginario si muovono o si riposano cogliendo bei frutti vermigli. Al Museo di Berlino si vedono infatti parecchie tele raffiguranti coteste creature dell'età dell'oro, in atto ad esempio di raccogliere arance. Nella stessa pinacoteca esiste anche del Marées un *S. Martino* che divide il mantello col povero, ed un *S. Giorgio*, che sembrano indicare la momentanea influenza dei maestri spagnuoli Velasquez e Greco. Il grande incompreso non ha lasciato che un solo erede, il quale possiede il gusto delle belle forme ed il giusto sentimento della decorazione monumentale: Lodovico von Hofmann, nato a Darmstadt il 17 agosto 1861. Questi studiò all'Accademia di Dresda, a Karlsruhe, con Federico Keller, ed a Parigi all'Accademia Julian. Si recò in seguito a Berlino poi a Roma, e dal 1903 è professore alla scuola d'arte di Weimar. Nel Museo di cotesta città sono conservati alcuni dipinti decorativi raffiguranti: delle *Danze*, condotte nel genere antico, con dei graziosi nudi in movimento e delle tinte calde, associate armoniosamente; degli *Adamo ed Eva*, dei *Dafne e Cloè* e altri simili soggetti piuttosto comuni, ma trattati con un senso plastico che difficilmente si trova nella scuola tedesca, e che ci ricorda il francese Maurizio Denis.



316. — Moritz von Schwind: Addio all'alba. (Berlino, Museo).

III. — SCUOLA D'AUSTRIA E D'UNGHERIA.

In Austria e in Ungheria la pittura attrasse a sè gran numero d'artisti. Ma nello stesso modo che l'unità dell'Impero risulta di un complesso di regni e di principati più o meno rivali fra loro, anche l'arte della nazione è frazionata, e non soltanto secondo le divisioni geografiche, ma secondo le influenze esteriori e le tendenze locali. Le scissioni già rilevate parlando delle Esposizioni francesi, esistono altresì in Austria ed in Germania e le *Secessioni* lottano per far trionfare la visione moderna sopra quelle del passato, difese dalle Accademie costituite. Due influenze straniere agiscono in modo predominante sulla scuola austro-ungarica: quella tedesca e quella francese, e spesso ambidue si fondono nella loro azione. Non può dunque dirsi che esista propriamente un'arte nazionale, ma piuttosto una produzione intensa ed eclettica, di artisti spesso egregi, ma raramente indipendenti ed originali. Le prime personalità interessanti che incontriamo alle origini della scuola, si accostano molto ai pittori tedeschi, e partecipano al movimento mistico dei Nazareni. L'Overbeck aveva studiato a Vienna; i due fratelli Schnorr von Carolsfeld compirono colà la loro educazione, ed il maggiore di essi, Lodovico, nato l'11 ottobre 1788 a Koenisberg, morì a Vienna il 13 aprile 1853. Questi non aveva seguìto il fratello al di là delle Alpi, ma visse nella

317. — Giovanni Makart: L'ingresso di Carlo V ad Anversa.
(Amburgo, Museo).

società dei vecchi maestri tedeschi e italiani al Museo del Belvedere, che era stato affidato alle sue cure. GIACOBBE EDOARDO VON STEINLE (Vienna 2 giugno 1810-Francoforte 18 settembre 1886) andò a Roma a raggiungervi l'Overbeck, e così fece il suo compagno GIUSEPPE FÜHRICH (Rantzau 9 febbraio 1800-Vienna 13 marzo 1876). In qualche modo collegate all'ambiente tedesco troviamo inoltre due figure molto interessanti: FERDINANDO WALDMÜLLER (Vienna 15 gennaio 1793-23 agosto 1865) e MORITZ VON SCHWIND (Vienna 21 gennaio 1804-Monaco 8 febbraio 1871). Il primo è un artista che i tedeschi consideravano come una specie di precursore. Nei suoi paesaggi infatti, per lo più popolati da figure, vi è vivacità, forza di colore ed una certa preoccupazione degli effetti atmosferici. Dotato di un temperamento sensibile ai fenomeni della natura, egli fu anche ottimo ritrattista.

Moritz von Schwind, nonostante le sue stranezze e le sue insufficienze, è un pittore indimenticabile, poichè egli riescì a rendere un aspetto dello spirito tedesco; sentimentale, romantico e cavalleresco, innamorato delle antiche leggende, spiegò un candore un po' ingenuo da

318. — GIOVANNI LUIGI MATEYKO: La battaglia di Grünewald nel 1410.
(Krakau, Museo Nazionale).

cui esala un profumo di cose antiche, non privo di seduzione. Egli esordì come discepolo dello Schnorr, seguendo il gusto mistico dei Nazareni, ma ben presto abbandonate quelle piste, lasciò che l'animo suo di sognatore ottimista, amabile e ingenuo si effondesse liberamente in piccole scene pittoresche, irte di castelli, popolate di principesse da fiabe, di piccoli paggi e di buffoni, oppur rievocasse dei ricordi di viaggio, svolgendo i soggetti moderni sopra degli sfondi romantici. Il suo *Addio all'alba* (n. 316) del Museo di Berlino, che data dal 1859, rappresenta molto bene cotesta sua maniera. Passiamo ora a ricordare: il tedesco FEUERBACH, che si stabilì a Vienna; GABRIELE MAX di Praga (nato il 23 agosto 1840) il quale si domiciliò a Monaco; questi è un geniale verista che dopo di aver dipinto delle scene fantastiche ispirate da pezzi musicali, e dei soggetti di genere moderno, si è divertito a ritrarre come il francese Decamps, e con pennello sapiente, delle scimmie in atteggiamenti diversi; RODOLFO VON ALT, il quale nacque a Vienna il 28 agosto 1812 e morì il 12 marzo 1905; fu pittore d'architetture e di paesaggi e durante la sua lunga vita seguì tutte le evoluzioni artistiche del secolo. In Austria è celebre per le sue vedute di Vienna e specialmente per le sue innumerevoli copie della Torre di Santo Stefano. Derivano dalla scuola francese, e furono allievi dei maestri di Barbizon, i pittori: Ribarz, Otto von Thoren e Ladislao de Pal, paesaggisti o pittori d'animali. Ma le tre figure più grandi e più significative, che impersonificano le tre diverse tendenze della scuola sono: Makart, che rappresenta l'Austria propriamente detta, il polacco Mateyko e l'ungherese Munkacsy.

Giovanni Makart nacque a Salzbourg il 29 maggio 1840 e morì a Vienna il 3 ottobre 1884. Figlio di una guardia forestale si applicò da prima all'incisione e dipinse insegne per guadagnarsi da vivere. Entrò all'Accademia di Vienna, ma ne venne escluso come allievo troppo poco promettente; andò allora a Monaco, ove studiò col Piloty (1861-1865). Dopo i primi successi, ottenuti con varie tele fra le quali: *Amoretti moderni*, trittico su fondo d'oro; e i *Sette peccati capitali*, altro trittico, fu chiamato a Vienna da Francesco Giuseppe, che gli fece dare colà uno studio. Il Makart, artista assai fecondo, dipinse: *Giulietta sulla bara*, Galleria di Vienna; l'*Omaggio di Venezia a Caterina Cornaro* (1873), Museo di Berlino; *Il sogno di un libertino; Venere che trattiene Tannhäuser; Cleopatra sul Nilo*, Museo di Stuttgarda; *L'ingresso di Carlo V ad Anversa* (n. 317), Museo di Amburgo, quadro che fu molto notato all'esposizione del 1878, ecc. Il Makart godette durante la sua vita di uno straordinario successo; fu l'idolo dell'aristocrazia viennese e l'opera sua abbondante, facile e superficiale, nella quale i ricordi del Rubens si associano a quelli dei Veneziani del cinquecento, improntata di una sensibilità un po' volgare, ed espressa in una intonazione rossastra, subito si impone, sicchè essa influì non solo sulla scuola austriaca, ma altresì sulla scuola tedesca. L'artista morì pazzo.

319. — Fulop Laszlo: Il principe di Hohenlohe-Schillingfurst.

Giovanni Luigi Matevko nacque a Cracovia il 30 luglio 1838 e vi morì il 1.° novembre 1893. Fu polacco fin nel più profondo dell'animo; e consacrò tutta l'opera sua all'esaltazione della sua patria infelice. Fece gli studi classici al liceo della sua città natale, e apprese i principî dell'arte sotto la direzione del pittore Alberto Stattler. Esordì a vent'anni con delle importanti composizioni storiche, che cominciarono a stabilire la sua fama. Nel 1858 andò a Monaco e nel 1860 a Vienna. Soggiacque all'influsso dei romantici francesi, belgi o tedeschi, fu al pari del Makart dotato di una grande fecondità, che forse nocque alla correttezza dell'opera sua, teatrale, smisurata, ma, nonostante enormi difetti, viva e vibrante. Si devono a lui, insieme a molti ritratti, varie tele di soggetto storico riproducenti i fasti della Polonia: *L'avvelenamento della regina Bona, Ivan il Terribile, Ladislao il Bianco, Battaglia di Grünewald* (n. 318), *Sobieski sotto le mura di Vienna*, ecc.

Michele Lieb detto Munkacsy nacque a Munkasc in Ungheria il 10 ottobre 1844 e morì a Enderich presso Bonn nel 1900. Ebbe origini modeste; non è tuttavia vero che egli fosse pecoraio come fu detto; suo padre era un funzionario, morto nel 1848. Fu adottato da uno zio avvocato, e avendo questi perduto la sua fortuna, il nipote, per non essergli a carico, imparò l'arte dell'ebanista; al sopraggiungere di giorni migliori, lo zio lo

320. — MUNKACSY: Cristo davanti a Pilato.

tolse a quel lavoro e lo mandò nello studio di un pittore. In seguito studiò a Pest ove eseguì i suoi primi lavori di qualche importanza, fra gli altri quell'*Idillio rusticano*, che nel 1865 richiamò su l'autore l'attenzione del pubblico. Più tardi andò a Vienna, indi a Monaco, e nel 1868 a Düsseldorf, presso il pittore Knaus, che influì transitoriamente su di lui. Egli eseguì colà il suo *Condannato a morte* che, esposto e premiato a Parigi nel 1870, segnò l'inizio della sua fama. Si recò quindi in Francia, soggiornò per qualche tempo a Barbizon, e, nel 1872, si stabilì a Parigi. Dopo una serie di quadri di genere: *Episodi della guerra ungherese del 1848* (1873); *Il monte di pietà; I vagabondi notturni* (1874); l'*Eroe del villaggio* (1875); *Interno di uno studio di pittura* (1876); espose nel 1878 il *Milton cieco che detta alle figlie il Paradiso perduto* con cui ottenne all'Esposizione di quell'anno un grande successo, nonchè il nastro di ufficiale della Legion d'onore; soltanto dall'anno precedente egli era cavaliere.

La sua tavolozza, dapprima molto cupa, si era in quel torno illuminata e riscaldata; la fama del Munkacsy raggiunse l'apogeo con il *Cristo davanti a Pilato* (n. 320) (1881), indi col *Cristo sul calvario* (1884), esposti da Sedelmeyer e portati poi in America, in Inghilterra, in Ungheria, in Germania, destando ovunque lo stesso unanime entusiasmo. Il *Cristo sul calvario* fu pagato dagli americani 120.000 dollari. Nel 1886 l'artista esponeva, sempre in una galleria privata, gli *Ultimi momenti di Mozart*, che fu venduto per 50.000 dollari. Verso quel tempo, colpito dai progressi degli impressionisti, discendenti di Bastien Lepage, e dalle vaste decorazioni del Baudry, modificò ancora la sua maniera collo schiarire vieppiù l'intonazione coloristica, e in tale stile più libero eseguì il *Trionfo delle Arti*, per il Museo di Vienna. Il Munkacsy aveva sposata la contessa di Marsh ed era stato creato barone; egli conobbe tutti i trionfi della gloria e della fortuna, ma perdette la ragione. I suoi due quadri di soggetto religioso destarono vivo interesse per le loro qualità realistiche e piacquero per l'accento veridico, quasi aneddotico e familiare, contrastante vivamente con le produzioni accademiche del tempo, per la tecnica robusta e per gli artifici drammatici della composizione, lo sfondo e il chiaro-scuro.

L'Ungheria ha dato altresì i natali ad un altro pittore più giovane, che gode al presente di grande rinomanza per l'Europa intiera; Fulop Laszlo. Nato a Budapest il 1.° giugno 1869, questi fu allievo di Beniamino Constant a Parigi. Acquistò il virtuosismo del maestro, ma si creò in pari tempo una maniera brillante, nervosa, significativa, che si accosta piuttosto all'arte del Sargent. Il suo ritratto del *Principe di Hohenlohe-Schillingfurst* (n. 319), cancelliere dell'impero germanico, stabilì a un tratto la sua fama; fama che fu confermata ed aumentata dai susseguenti ritratti di *Papa Leone XIII*, del *Cardinale Rampolla*, del *Violinista Joachim* e di parecchie personalità di ambo i sessi dell'aristocrazia viennese, parigina o londinese.

Giova annoverare ancora in cotesta scuola, per l'Austria: Hynais (Vojtech), nato a Vienna nel 1854, allievo del Gérôme a Parigi; decoratore brillante, di gusto francese, che decorò il grande teatro nazionale di Praga e il Hoftheater di Vienna; Clemente von Pausinger, nato a Salisburgo nel 1855, ottimo pittore di ritratti e di soggetti di genere, che vive a Parigi; G. Klimt, una delle più eminenti figure tra i secessionisti; Moll, Mehofer, Bernatzik, Roberto Schiff, ecc. Per quanto riguarda l'Ungheria: il professore Enrico von Angeli nato nel 1840 a Oldenburgo, Benczur (Gyula) nato nel 1844, Rippl Ronai, Czok, Paolo von Szinyei-Merse, nato nel 1845, interessante paesaggista e pittore di soggetti moderni, Zemplenyi, Ferencsy, ecc. Per la Dalmazia: Blaise Buhovac, allievo del Cabanel, nato nel 1855; finalmente per la Boemia, Brozik (Vasclam), nato nel 1851, assai noto in Francia per i suoi qnadri di soggetto storico.

321. — Fritz Thaulow: Vecchie case sotto la neve.
(Parigi, Lussemburgo).

Capitolo XII.

LE SCUOLE SCANDINAVE

DANIMARCA. — Le piccole nazioni situate lungo il mare del nord rivelarono durante l'ottocento, e specie negli ultimi anni del secolo, una intelligente attività artistica.

Abbiamo già veduto che posto importante occupino nell'arte europea il Belgio e l'Olanda. La Danimarca, che fu in ogni tempo un focolare vivissimo di coltura intellettuale, tenne a sua volta le arti in gran conto; ma soltanto molto tardi sorse colà una vera scuola nazionale. Nel settecento usavano convenirvi artisti stranieri, specie francesi, chiamati altresì alle corti di Svezia e di Norvegia, ed un francese infatti, lo scultore Saly di Valenciennes, fondò a Charlottenburg la prima accademia d'arte, sotto il regno di Federico V. Al principio del secolo XIX l'arte danese conta già due importanti personalità: lo scultore Thorwaldsen ed il pittore Carstens, che si ricollega alla scuola tedesca sulla quale ebbe molta influenza. Entrambi cotesti artisti, insieme a Cristoforo Guglielmo Eckcersberg (1783-1853), che fu allievo del David e lavorò a Roma presso lo stesso Thorwaldsen, cooperarono ad introdurre in Danimarca una influenza classica semi-francese e semi-tedesca. Ma l'Eckcersberg di ritorno in patria subì il fascino dell'ambiente e della natura paesana, e rivelò tutte le qualità di sensibilità e di onestà profonda, proprie dell'arte danese; qualità che dimostreranno a lor volta i suoi allievi e seguaci J. V. Sonne (1801-1890) e V. Marstrand (1810-1873). Geograficamente vicina all'Olanda, e prossima parente di essa per usi, per religione, per configurazione e per razza, la Danimarca doveva necessariamente subire, nell'arte sua orientatasi verso l'osservazione del vero circostante, l'influenza dei pittori olandesi. Ernesto Meyer, Giulio Exner, Federico Verhmeren, Cristiano Dalsgaard,

pittori di costumi e di genere; Giovanni Lundbye, P. Ch. Skovgaard, Antonio Melbye paesaggisti e pittori di animali, risentono molto infatti l'influenza della vicina e gloriosa scuola. Timidi ancora e meticolosi essi si accostarono più da presso agli imitatori di Düsseldorf che ai grandi maestri olandesi; ma allorquando la Danimarca, dopo il 1866, ebbe superate le ultime crisi nazionali e politiche, le forze intellettuali del paese presero un nuovo impulso; grazie ad un più frequente contatto con le nazioni centrali d'Europa, la comprensione degli artisti danesi si allargò e le loro conoscenze tecniche progredirono rapidamente. Del che si potrà facilmente giudicare seguendo nelle diverse tappe, segnate dalle varie esposizioni universali, lo sviluppo della scuola.

Domina sull'ultimo periodo dell'arte danese la personalità di Pietro Severino Kröyer. Questi nacque a Stavanger (Danimarca) il 23 luglio 1851. Rimasto orfano giovanetto ancora, venne raccolto da un parente, un dotto ittiografo, per le pubblicazioni del quale eseguì i suoi primi disegni. Allievo dell'Accademia di Copenaghen ottenne colà nel 1874 una borsa di viaggio, con la quale potè recarsi a Parigi, ove entrò nello studio del Bonnat. Soggiornò poi in Brettagna e vi dipinse la *Sardineria a Cancarneau;* viaggiò in Spagna subendo momentaneamente l'influenza del Velasquez, e dalla Spagna passò in Italia, da dove riportò quel quadro dei *Cappellai*, che gli valse una medaglia al "Salon" di Parigi del 1882. Molto impressionato dalle tendenze della scuola francese, specie dalle ricerche del luminista Besnard, il Kröyer cercò di rendere gli effetti atmosferici e luminosi che gli offriva la natura del suo paese, prendendo a soggetto le scene varie e piene di animazione della vita marinara. Egli si stabilì a Skagen e visse fra i pescatori; dipingendo i suoi *Pescatori a Skagen* e quelle *Barche peschereccie* (n. 322) che, su di un mare opalino e lattiginoso, in un effetto d'alba nordica e misteriosa, si cullano mollemente in una luce quasi soprannaturale. Cotesta tela divenne proprietà del Besnard, in seguito ad un cambio, e l'artista generosamente la donò al Lussemburgo. Il Kröyer eseguì anche dei ritratti, specie ritratti riproducenti parecchie, spesso molte persone raggruppate insieme; e seppe dimostrare una maestria non comune nel rendere le movenze dei personaggi, nel disporre le luci, nell'interpretare i caratteri. Ricordiamo la *Serata a Karlsberg*, riunione di artisti danesi intorno al grande mecenate Jacobsen; il *Comitato dell'Esposizione francese a Copenaghen nel 1888* e una *Seduta all'Accademia delle Scienze*, esposta a Parigi nel 1900.

322. — Pietro Severino Kröyer: Barche peschereccie. (Parigi, Lussemburgo).

I *Cappellai* determinarono al loro apparire in Danimarca una vera rivoluzione veristica, che rimise l'arte danese sulla giusta via; e, ben presto, sorse tutta una scuola di buoni artisti, leali, sinceri, semplici, veridici ed espressivi. Viggo Johansen, nato a Copenaghen il 3 gennaio 1851, rivela una rara potenza d'emozione intima in quei suoi foschi interni ove gli effetti di luce più delicati ed inattesi sono resi con grazia e sottigliezza squisita. Indimenticabili rimarranno a Parigi i molti quadri da lui esposti colà nel 1900: *Serata in casa mia* (n. 323) ove la rossa atmosfera delle lampade appar così dolcemente familiare e tepida; *Ragazzi al lavoro* o *Festa della nonna*. Giulio Paulsen, nato ad Odense il 22 ottobre 1860, è autore a sua volta di interni caldi e simpatici, e di nudi luminosi, dipinti

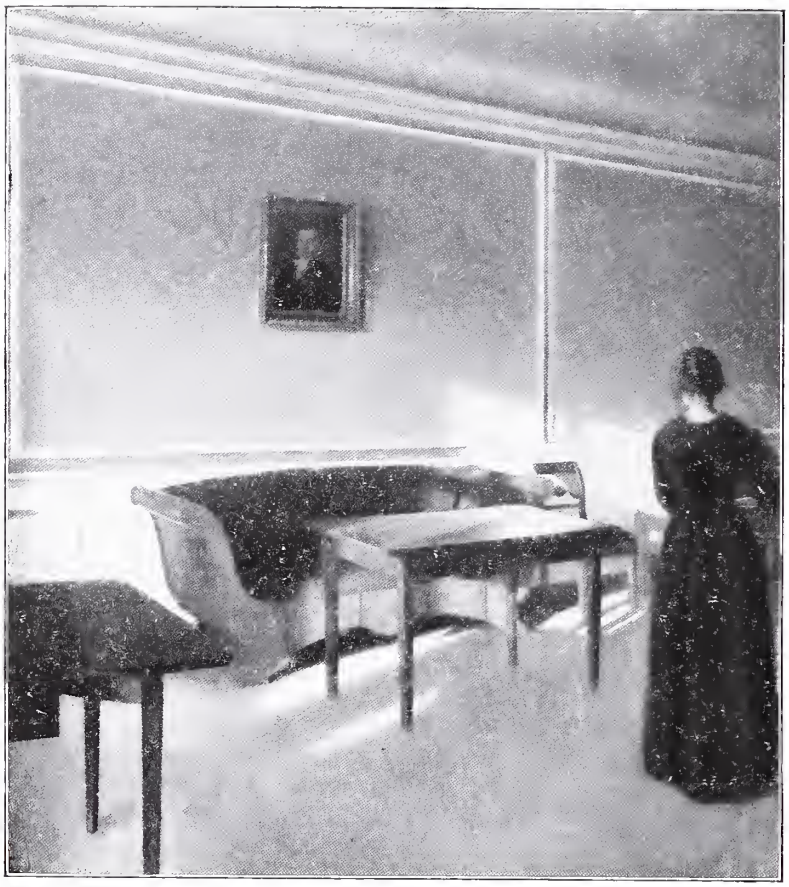
con vigoria. Ricordiamo inoltre: ANNA ANCHER nata il 18 agosto 1859 a Skagen; PIETRO ILSTED nato il 14 febbraio 1861; GIORGIO ACHEN nato il 23 luglio 1860, luministi delicati e pittori di scene intime commoventi, dei quali il Lussemburgo conserva quadri graziosi e pregevoli; CARLO THOMSEN (6 aprile 1847) e W. IRMINGER (29 dicembre 1850) sognatori e sentimentali; i paesaggisti, TEODORO PHILIPSEN, nato a Copenhaguen il 16 giugno 1840, VIGGO PEDERSEN, nato a Copenaghen l'11 marzo 1854, NIELS SKOVGAARD nato nel 1858; e finalmente, rimanendo sempre in cotesto campo di verismo semplice ed intimo ci resta da far menzione di un pittore veramente eccezionale, GUGLIELMO HAMMERSHOI, nato a Copenaghen nel 1864. Questi studiò all'Accademia della sua città natale, sotto la direzione del Kröyer, e nel 1893 viaggiò in Italia. Egli creò un'arte originale con effetti semplicissimi, riproducendo degli interni, scarsamente arredati, nei quali scherza qualche raggio di sole. Non si potrebbe ridire a parole quale intensità di vita emani da cotesta arte sobria fino all'austerità. Con una sensibilità affatto moderna l'autore rievoca il ricordo dei graziosi illuministi olandesi d'altri tempi. Segnaleremo da ultimo: le composizioni di soggetto storico

323. — VIGGO JOHANSEN: Una serata in casa mia.
(Copenaghen, Museo).

del professore L. R. TUXEN, nato a Copenaghen nel 1853; le pitture decorative e mistiche di GIOACCHINO SKOVGAARD nato a Copenaghen nel 1856 e le gustose illustrazioni locali di GIOVANNI FEGNER, di LORENZO FRÖLICH e di AUGUSTO JERNDORFF.

SVEZIA. — La cultura artistica è molto antica nei paesi nordici, almeno per quanto riguarda la Svezia; ed i rapporti di cotesto paese con l'arte francese sono d'antica data. Nel settecento s'era andato operando fra le due nazioni una specie di scambio; la Francia aveva incorporato nella propria scuola più di un artista svedese, il Roslin, il Lavreince, il Hall, e aveva mandato alla Svezia qualcuno dei suoi pittori: il Tavaral, ad esempio, e le opere dei suoi maestri, che un ambasciatore intelligente, il conte di Tessin, raccoglieva per una regina amica delle arti, la regina Luisa Ulrica. Il Tessin fondò anzi a Stocolma un'Accademia di Belle Arti, che però non produsse nel principio del secolo XIX nulla meglio che dei pittori accademici come il PER KRAFFT (1780-1856), allievo del David, il quale trasportò le dottrine del classicismo francese fin in quelle lontane regioni settentrionali. Più tardi sorse una gara di influenze fra la scuola tedesca e la francese, e la reazione contro il classicismo si manifestò con le forme del romanticismo tedesco; CARLO PLAGEMAN seguì i Nazareni di Roma; NILS BLOMMER (1806-1853) trattò con la stessa intonazione le leggende mitologiche e le scandinave; la scuola di Düsseldorf, assai fiorente, seppe poi affer-

mare in modo evidente il predominio del suo influsso, fino a che Federico Kockert (1826-1866) riuscì pel primo a mettere nei suoi quadri di interni degli accenti locali e personali. Con lui può dirsi trionfi definitivamente l'influenza francese; e una corrente naturalistica ed analitica trascinò poi la scuola svedese in uno studio più metodico, più profondo e meglio inteso del carattere, del paese, e della razza. Fra i primi artisti svedesi formatisi in Francia, ricordiamo il paesaggista Alfredo Wahlberg, nato a Stocolma il 6 agosto 1834; Nils Forsberg, nato nel 1841 a Riseberga, pittore di soggetti storici;



324. — Guglielmo Hammershoi: Raggio di sole in un interno.
(Berlino, Galleria Nazionale).

Augusto Hagborg, nato a Götenburg nel 1852 e Ugo Salmson, nato a Stocolma nel 1843 e morto nel 1908; cotesti pittori trascorsero gran parte della loro vita all'estero, e uno d'essi, il Försberg, combattè nel 1870 sotto la bandiera francese. Notevoli come ritrattisti e pittori di figura e di costumi sono poi: Allan Osterlind (nato nel 1853), R. Bergh (1858), Roberto Theghestrom (1854), Oscar Bjork (1860), Giorgio Pauli (1855), Anna Pauli e Aron Gerle. Riprodussero gustose scene d'ambiente: Carlo Wilhelmson, nato a Bohnslän il 1.° novembre 1860; osservatore intelligente dei popoli marinari che vivono lungo le coste svedesi, nonchè di fenomeni luminosi che rischiarano quei fantastici cieli del nord; Carlo Larsson, nato a Stocolma il 28 maggio 1853, acquarellista delicato, grazioso, pittore di fanciulli e, cosa insolita nei paesi settentrionali, ottimo decoratore; Bruno Liljefors, nato ad Upsala nel 1860, paesaggista originale che le sue vedute popolate di animali evoca su degli sfondi di effetto decorativo, con un gusto semi-francese e semi-giapponese; finalmente Anders Zorn, artista forte e interessante, che occupa un posto importantissimo nel movimento generale delle scuole europee. Lo Zorn nacque nel 1860, a Mora, piccolo villaggio presso Stocolma, in una famiglia di semplici

IGNAZIO ZULOAGA. - RITRATTI.
(Parigi, Museo del Luxembourg) :: :: ::

325. — Alberto Edelfelt: Servizio divino in riva al mare.
(Parigi, Lussemburgo).

contadini. La sua vocazione per l'arte si palesò dapprima mediante delle statuette di un arcaismo ingenuo, che egli intagliava col temperino sopra dei pezzetti di legno; sembrava quindi che egli si sarebbe dedicato alla scoltura, ma, entrato all'Accademia di Stocolma, optò per la pittura, e alla plastica ritornò soltanto momentaneamente nel 1899 per scolpire varie piccole figurine, fra cui è un busto in legno della propria madre. Viaggiò in Spagna ed in Inghilterra dal 1881 al 1885; poi dal 1888 al 1896, visse a Parigi, ove l'arte sua si completò sotto l'influenza più moderna e vibrante della scuola francese; colà dipinse il suo primo quadro: *Un pescatore* (n. 326), bel pezzo di pittura dal vero che predice l'avvenire dell'artista e che, dopo l'Esposizione del 1889, fu acquistata dal Museo del Lussemburgo. Lo Zorn ritrasse varie scene di costumi, copiandole dal vero nel suo paese natale, ove fissò la sua residenza, e dipinse dei nudi negli interni o all'aria aperta, e dei ritratti. La sua tavolozza è vibrante e colorita, la sua tecnica ardita e spontanea, vi è in lui qualcosa del Sargent e del Besnard commisti ad una vivacità audace piena di gajezza. Lo Zorn gode di una bella fama in tutti e due gli emisferi anche come incisore; la sua tecnica straordinaria per indipendenza, sicurezza e forza d'espressione gli ha meritato un posto fra i maestri contemporanei.

326. — Anders Zorn: Un pescatore. (Parigi, Lussemburgo).

Ci rimarrebbe ancora da enumerare la falange dei paesaggisti: ci limiteremo a ricordare il Wallander, il Sjoberg, il Jansson, il Principe Eugenio di Svezia che, nato a Stocolma il 1.° agosto 1865, tiene con onore il suo posto nella scuola; e la signora Anna Boberg, nata a Stocolma nel 1864. Quest'ultima si è dedicata con successo a ritrarre la natura del nord, dopo di aver esordito nell'arte decorativa. Il di lei marito, Ferdinando Boberg, è architetto di gusto finissimo.

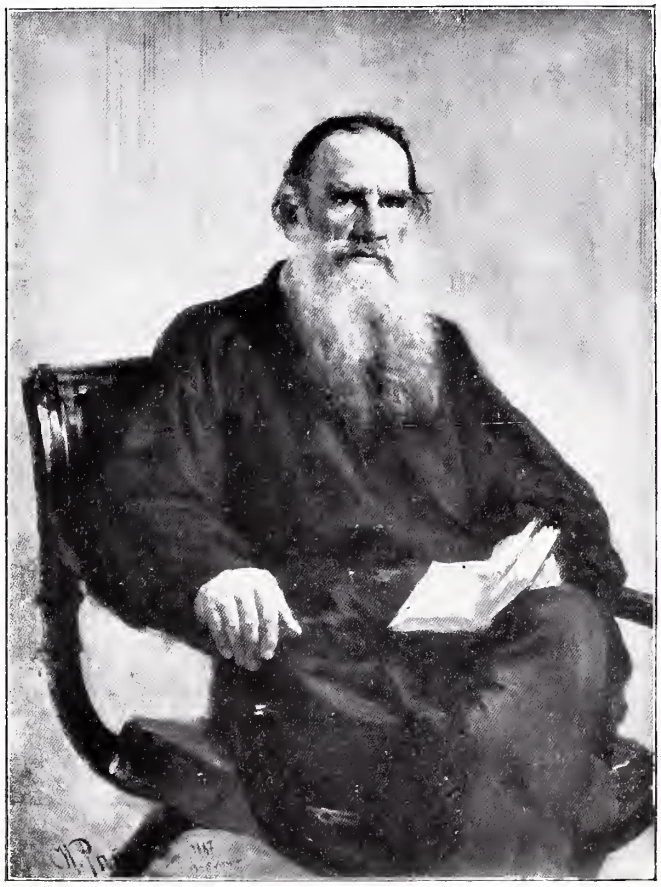
NORVEGIA. — Quando si pensi che la costituzione della Norvegia in Stato autonomo è un fatto recente, vien naturale chiedersi se veramente essa possa avere già un'arte distinta da quella della sua grande sorella scandinava? Ma nonostante i legami geografici e storici che hanno per tanto tempo unito i due paesi, le rispettive popolazioni presentano differenze essenziali di carattere e di usanze; la separazione doveva fatalmente avvenire. La Svezia è un paese aristocratico, laddove la Norvegia è animata, come la Danimarca, da spirito profondamente democratico, e i suoi pensatori, i suoi scrittori, i suoi poeti e drammaturghi

sono stati sensibili a tutte le irrequietudini, a tutte le aspirazioni della coscienza contemporanea. Björnsterne Björnson e Ibsen informino. Tuttavia non sarebbe esatto dire che le arti figurative abbiano seguìta colà la stessa orientazione, o adottato una formula che corrisponda a coteste tendenze. In esse non si ripercuote nessuna eco di quelle gravi preoccupazioni; la scuola norvegese è bensì animata da un soffio di democrazia, ma un tal carattere popolare essa ha in comune con quasi tutte le nazioni nordiche. L'origine sua è del resto assai recente; durante i primi lustri del secolo, predomina in essa l'influenza della vicina scuola di Düsseldorf; segue poi l'esodo dei giovani verso Karlsruhe, ove insegnava Giovanni Gude, pittore nato a Cristiania nel 1825 e morto a Berlino nel 1903; noto per le sue marine e più per il suo insegnamento, che ebbe in Germania grande successo. Più tardi gli artisti norvegesi si sentirono attrarre dalla scuola di Monaco; ma anch'essi fini-

327. — Vassily Vassiliewitch Vereschagin: Piramide di teschi.
(Mosca, Museo Tretiakof).

rono per cedere alle seduzioni del verismo francese, al contatto del quale la scuola norvegese si sviluppò e cominciò ad assumere un carattere locale. La storia e la decorazione sono rappresentate in Norvegia da un solo artista: Gerardo Münthe, nato a Aaröen nel 1841, e stabilito a Düsseldorf; questi creò un genere di decorazione arcaica, vividamente variopinta, che, ispirandosi allo stile norvegese primitivo, cercò interpretare le antiche leggende settentrionali. A parte cotesta curiosa eccezione, ogni altra ispirazione è puramente verista; taluni artisti geniali si sono distinti nel ritratto: ricordiamo Heyerdahl, Borghild Arnesen, Carlo Konow, la signorina Cristina Laache; altri nel paesaggio, e fra questi: Giovanti Müller, il Borgen, il Gloersen, Nils Hansteen, l'Hjerlow, Hjalmar Johnsen, Bernardo Hinna, Otto Hennig, la signorina Maria Tannoer, Kitty Kieland; altri ancora hanno riprodotto scene di costumi racchiuse nella cornice di interni di case, oppure sullo sfondo di paesaggi naturali, tali: Eilif Petersen, Jacobsen, Otto Sinding, Wentzel, Eylof Soot, Eiebakke, ecc., e più noti all'estero Giovanni M. Grimelund, nato nel 1842 a Cristiania; destinato alla carriera ecclesiastica, questi si sentì attrarre dalla pittura, sicchè si recò a studiare presso Giovanni Gude per poi passare

a Parigi, ove si stabilì, ed ove fu dei primi a far conoscere l'arte norvergese; ERIK WERENSKIOLD, nato a Kongsvinger l'11 febbraio 1855; egli ritrasse l'Ibsen e dipinse con sentimento varie scene di vita rurale, prese nella luce viva del sole del nord; HALFDAN STRÖM, nato nel 1863 a Cristiania, che, dopo aver cominciato i suoi studî in patria andò a lavorare a Monaco; nel 1885, espose a Cristiania vari dipinti che cominciarono a farlo conoscere; ottenuta una borsa di viaggio, andò a perfezionarsi a Parigi, nello studio del Roll. Ammogliatosi colà si recò per qualche tempo in Brettagna; ritornato in patria espose nel 1900 il quadro *La giovane madre*, che fu premiato con medaglia d'oro, ed acquistato dal Museo del Lussemburgo; infine FRITZ THAULOW, che divenne interamente francese. Nato a Cristiania nel 1847, morì a Volendam (Olanda) il 6 novembre 1906. Dopo aver studiato a Copenaghen, dal 1866 al 1870 si recò a Karlsruhe presso il Gude; e soltanto nel 1882 andò a Parigi; venuto a contatto con l'ambiente impressionista, trovò la sua vera strada. Lavorò molto a Parigi, e della città diletta seppe rendere le vedute pittoresche lungo le rive della Senna e l'atmosfera tutta speciale; lavorò inoltre in Normandia, specialmente a Dieppe, in Olanda, a Venezia e nel proprio paese. Il Museo del Lussemburgo possiede un suo paesaggio di neve, acquistato all'Esposizione del 1889, che fu la vera rivelazione dell'artista, e un bel pastello: *Vecchie costruzioni sotto la neve* (n. 321) in cui si manifesta la sua abilità nel riprodurre le nevi, lo sgelo, tutti i brividi dell'inverno.



328. — ELIA JESIMOVITCH REPINE: Ritratto di Leone Tolstoi.

FINLANDIA. — Sebbene politicamente unita alla Russia, la Finlandia resta, in arte, fedele alle sue origini scandinave. Come in tutti i paesi nordici si incontrano colà naturalisti dotati di grande sensibilità, formati anch'essi, per la maggior parte, dall'influenza dei veristi francesi. Oltre ai pittori Halonen, Jaernfelt, Blomsted, Wlasoff, Rissanen, ecc. sono degni di nota AXEL GALLEN, pittore-decoratore di stile arcaico e ALBERTO EDELFELT, nato a Helsingfors nel 1854, morto a Borgo nel 1905. Edelfelt è restato popolare in Francia, ove si era stabilito sin dal 1874. Egli aveva studiato ad Anversa nel 1873; venne poi a Parigi nello studio del Gérôme. Eseguì parecchi ottimi ritratti; fra gli altri quelli di *M. Koechlin-Schwartz*, e di *Dagnan-Bouveret*, quello di *Pasteur* (acquistato dallo Stato per la Sorbona); e gli altri di *Alessandro III* e del *Granduca Vladimiro*. Alla corte di Russia l'autore fu molto stimato ed amato. Dipinse anche numerosi paesaggi della sua patria; tra cui ricordiamo il *Servizio divino in riva al mare* (n. 325), quadro rimasto celebre, e premiato al "Salon,, del 1882; oggi esso adorna il Lussemburgo.

329. — Filippo Maliavine: Il riso.
(Venezia, Palazzo Pesaro).

Capitolo XIII.

LA SCUOLA RUSSA

La Russia, che or fa appena duecento anni era una vasta accozzaglia di provincie più o meno incivilite da una civiltà prettamente orientale, diede prova nelle arti non meno che in tutte le altre manifestazioni del pensiero, di una rapida facoltà di assimilazione.

È noto come i sovrani, e specialmente le sovrane, Elisabetta e Caterina II, nulla tralasciassero per attirare in Russia i migliori artisti stranieri. La Francia diede ai moscoviti il contributo di parecchi tra i suoi migliori pittori e scultori; il Toqué, il Lagrenée, il Falconet e la signora Vigée-Lebrun. Nel 1757 Elisabetta fondava a Pietroburgo un'Accademia di Belle Arti, e ben presto si ebbero i primi artisti indigeni derivanti direttamente dall'insegnamento di stranieri: Dmitri Levitsky (1735-1822) e Vladimiro Borovikovsky (1758-1826), ritrattisti dotati di belle qualità che diedero a sperare molto per l'avvenire. Durante il secolo XIX anche in Russia si avvicendarono le stesse evoluzioni, gli stessi entusiasmi, le stesse reazioni che siam andati riscontrando nelle altre scuole continentali, e il fenomeno è abbastanza singolare se si pensi alla posizione geografica di quella regione, così appartata dal resto dell'Europa. Il principio dell'ottocento è caratterizzato da una specie di esaltazione per l'antichità, che servì a diffondere anche colà i principî del David e lo stile dell'imperiale invasore. Sopravvenne poi la reazione romantica e sentimentale, che valse a mettere in valore una figura molto interessante dal punto di vista russo, quella di Alessio Venetzianow (1780-1847), pittore di soggetti popolari, il quale nonostante le imperfezioni della sua tecnica, fu il precursore della scuola realista moderna. Alla stessa epoca circa la storia dell'arte registra i nomi del ritrattista Carlo Brullow (1799-1852), che lavorò alla maniera dell'Ingres; e di Th. Bruni (1800-1875), il decoratore della cattedrale di S. Isacco; seguì poi tutta una fioritura abbondante di pittori di genere, che subirono a volta a volta l'influenza di Düsseldorf e di Parigi; il più noto fra questi è Paolo Fédotow (1816-1852). In Francia, ove vissero e lavorarono, sono conosciuti anche Enrico Siemiradsky (1843-1902), Constantino Makowsky nato nel 1839, Alessio Bagoliuboff

(1824-1896). Ed eccoci giunti ormai al momento in cui il pensiero russo diventa una delle preoccupazioni dell'umanità contemporanea, affermandosi vigorosamente nel movimento delle idee per mezzo dei grandi scrittori che risollevano la letteratura nazionale. Il potente impulso dato dal Tourgueniew, dal Tolstoï, dal Dostoiewky alla filosofia ed alla morale, e alla comprensione mistica e religiosa del dovere sociale, la lucidità della loro visione obbiettiva, la squisitezza della loro sensibilità dinanzi a gli spettacoli della natura, il sentimento di solidarietà e di fratellanza evangelica, sconosciuto sino a quei giorni, tutti cotesti elementi di idealità, se non nuovi, almeno rinnovellati da una profonda originalità di pen-

330. — Maria Bashikirtseff: In circolo.
(Parigi, Lussemburgo).

siero, sono ben lungi ancora dal manifestarsi nell'arte. Il mondo delle imagini è di più difficile penetrazione che non il mondo delle idee; soltanto più tardi, specie dopo gli avvenimenti di Crimea, un tentativo di movimento nazionalista sarà fatto da Vassily Sourikof, nato nel 1848, pittore di episodi storici nazionali, da Vittorio Vasnetzow e da Nicola Röhrich; mentre Vereschagin, Nicola Gay e Répine, questi due ultimi ritrattisti ed amici del Tolstoi, inaugureranno il periodo contemporaneo con un'arte, che comincia a risentire l'influenza del verbo di quel messia dei tempi moderni; e la loro opera tenderà ad esprimere un significato morale ed umano.

Vassily Vassiliewitch Vereschagin nacque a Tscherepovet (Dipartimento di Novogorod) il 26 ottobre 1842. Entrato nella carriera militare, sentì, durante i suoi viaggi, nascere in sè la vocazione per l'arte. Lavorò dal 1861 al 1865 a Pietroburgo, poi a Parigi, presso il Gérôme, e gli insegnamenti di cotesto maestro influirono molto sulla formazione del suo stile. Nel 1867 si unì al seguito del generale Kauffmann, incaricato di reprimere la rivolta del Turkestan; al ritorno da quelle lontane regioni si fermò per qualche tempo

TRANQUILLO CREMONA
SILENZIO AMOROSO :: ::

a Monaco, e ripartì nel 1875 alla volta dell'India e del Thibet. Ritornato a Parigi non dimorò a lungo, ma nel 1879 seguì le operazioni della guerra russo-turca. Appassionato ricercatore d'avventure si fece poi aggregare allo stato maggiore della guerra russo-giapponese e a Port Arthur, nel 1904, trovò la morte nell'esplosione della corrazzata « Petro Paulowsk ». Egli è molto conosciuto in Francia, ove si ebbero varie esposizioni delle sue opere. Le peregrinazioni militari non gli fecero amare la guerra, e la maggior parte delle sue tele sono ispirate dal desiderio di renderne evidente il lato odioso e doloroso. Ricordiamo ad esempio: *L'arrivo a Mosca dell'Imperatore, La ritirata dell'Imperatore,* e peggio, la *Piramide dei cranii* (n. 327) del Museo di Tretiakof di Mosca. Il Vereschagin si dimostrò anche orientalista intelligente, indagatore, spigliato; ed i lavori che egli

331. — Isacco Levitan: Viene primavera.

riportò dai viaggi in India ed in Palestina sono rimasti celebri, specialmente quel famoso *Muro di Salomone* ove si vedono i pellegrini giudei accorrere a centinaia, per pregare sulle ruine del loro tempio.

Elia Jesimovitch Repine nacque a Tchugnew (dipartimento di Charkow) il 25 luglio 1844. Figlio di un povero ufficiale, ricevette la sua prima educazione nella scuola del villaggio, sotto la direzione di sua madre; entrò poi in una scuola militare, ma questa venne soppressa quando egli compiva appena i tredici anni. Interessatosi al lavoro di un pittore di iconi, imparò da lui a disegnare, e ben presto fu in grado di guadagnarsi il pane imitandolo. Ottenuta poi una borsa di viaggio andò a Parigi ed a Roma, dove studiò gli antichi maestri; nel 1873 riportò il suo primo successo con il quadro: *Rimorchiatore di battelli*, esposto a Pietroburgo, una delle prime manifestazioni del verismo russo e la prima testimonianza artistica di virile simpatia per gli umili. Tutta l'opera del Repine ha quest'impronta maschia, energica, ardente per la causa degli oppressi, evidente più che mai nella maggior parte delle composizioni di storia e di genere: *Ivan il terribile, San Nicola che sospende un'esecuzione, Ritorno dalla Siberia,* ecc. Con la stessa vigoria e la stessa tecnica forte e sapiente il Repine dipinse vari ritratti: quelli di *Rubinstein* di *Moussorgski* e l'altro bellissimo di *Leone Tolstoï* (n. 328) nella sua blouse da moujik.

Nicola Gay (1831-1894), nipote di un francese emigrato in Russia all'epoca della

Rivoluzione, studiò all'Accademia di Pietroburgo e dipinse dei soggetti di genere, nel gusto dell'epoca. Soggiornò per lungo tempo a Firenze fra molti agitatori e letterati russi, stabiliti nella città cosmopolita, e colà ben presto aprì l'animo a quei sentimenti di altruismo e di solidarietà, proclamati poi dal nuovo vangelo del Tolstoï, di cui egli fu amico fedele.

Dipinse con senso verista, espressivo e popolare degli episodi della vita del Cristo: *Gesù nel Getsemani, Cristo e Pilato, La Crocefissione* (Museo del Lussemburgo), ecc.

Nella seguente generazione troviamo una commovente figura di donna, che rimase in disparte dal movimento russo, seguendo piuttosto la scuola francese; Maria Bashkirtseff universalmente conosciuta per le sue belle doti e rimpianta per la gloria che avrebbe potuto esser sua se la morte non fosse prematuramente venuta a troncare la giovane esistenza appena schiusa. Figlia di un nobile maresciallo, essa era nata a Poltawa nel 1860 e morì a Parigi nel 1884; cominciò a dipingere nel 1878 e, studiando con tutto l'ardore della sua natura, fece rapidi progressi così da poter presto esporre una serie di bozzetti della vita parigina all'aria aperta, condotti alla maniera del suo maestro Bastien Lepage, bozzetti che prepararono la sua fama. Il *Meeting*, che figura al Museo del Lussemburgo insieme a due espressivi ritratti a pastello e ad una statuetta in bronzo di *Psiche*, sono fra le opere più conosciute di quel Museo. Maria Bashkirtseff lasciò anche un *Diario*, pubblicato nel 1887, che dimostra a pieno i doni intimi di quella natura eletta.

332. — Michele Wroubel: Koupava.

Il Repine fu per la scuola russa ciò che il Courbet era stato per la scuola francese. Tutti i giovani seguirono il suo indirizzo potentemente verista ed espressivo, che apriva una larga via all'arte moscovita. Verso il 1890 da cotesto primo ceppo germogliò una fioritura naturalistica, più obbiettiva, meno tendenziosa, che chiameremo, con le parole di un giovane storico dell'arte russa, il pittore Alessandro Benois, « puramente estetica »; protagonisti ne sono: Valentino Serow, nato nel 1865 a Mosca, allievo del Repine; questi dipinse soggetti vari e ritratti morbidi e brillanti, con effetti di luce vivi e delicati; Costantino Korovine e Isacco Levitan; questi due ultimi furono considerati dalla gioneva Russia come più specialmente benemeriti dell'arte nuova. Costantino Korovine nacque nel 1861, egli venne presto a contatto con gli impressionisti francesi, ai quali deve quella special sensibilità nel rendere gli effetti di luce e di colore, che contrasta singolarmente con la tecnica pesante e le colorazioni brunicce della vecchia scuola e valse all'artista la nomea

di rivoluzionario nell'ambiente accademico. Viaggiò molto; fu in Francia ed in Spagna e dai diversi paesi riportò degli studi in cui è una delicata finezza di intonazione. A Mosca ed a Pietroburgo si acquistò gran fama con delle decorazioni originali e nel 1900 venne incaricato di eseguire le pitture ornamentali del Padiglione nazionale russo.

Isacco Levitan nacque nel 1861 da una famiglia israelita, e morì nel 1900. Egli fu il primo grande paesaggista russo. Allievo del Sarrasow, che era già un precursore, diede alla pittura di paesaggio un sapore schiettamente nazionale, rendendo interessante le monotone vedute della Russia centrale, ove la natura è mediocre, miserabile e come abbandonata. Lo spirito suo profondo, vibrante, seppe trarre indimenticabili effetti ed emozioni sconosciute da quelle vaste steppe uniformi, sparse di rade betulle, e ciò grazie alla stessa delicata poesia, che permise al Cazin di render pittoreschi gli orti volgari, dalle diritte file di cavoli e di barbabietole.

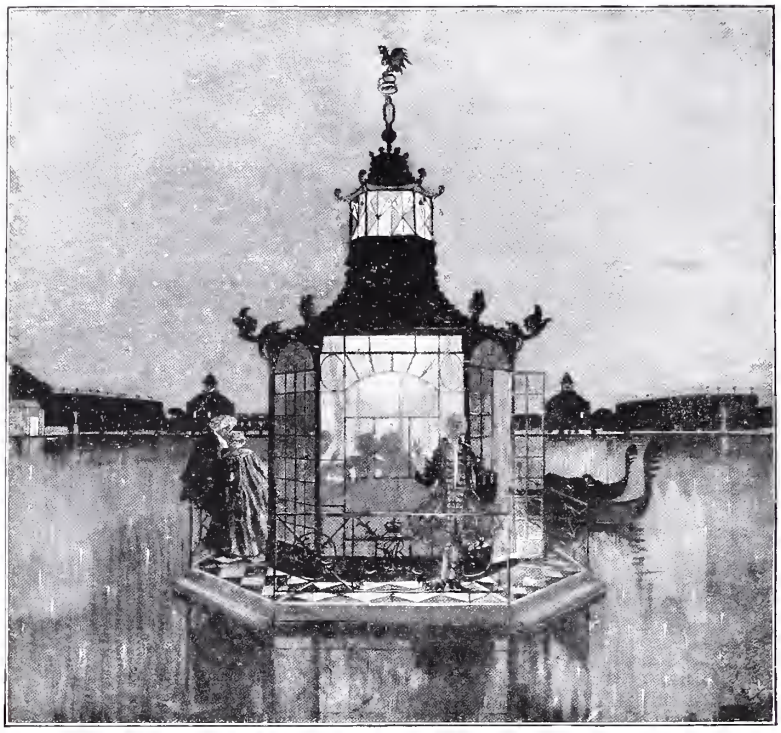
Accanto a cotesti naturalisti si leva la figura interessante di un artista essenzialmente

333. — Costantino Somof: Conversazione galante.

idealista e decorativo; Michele Wroubel, nato nel 1856, oggi cieco e affetto d'alienazione mentale. Questi eseguì delle grandiose decorazioni per la cattedrale di San Wladimiro a Kiew, e diede forma ad ogni sorta di sogni strani e misteriosi, che rievocano tutte le cosmogonie, tutte le mitologie; le tremende visioni dell'inferno cristiano non meno che le più squisite ed imprevedute apparizioni dei personaggi creati dalle fiabe orientali, o dalle leggende russe. A tal genere appartiene la singolare figura di *Koupava* (n. 332), la principessa-cigno della ballata russa, i cui grandi occhi neri scintillano sotto il diadema di perle e brillanti, fra l'ondeggiare delle vaghe forme candide, in cui si indovinano le ali.

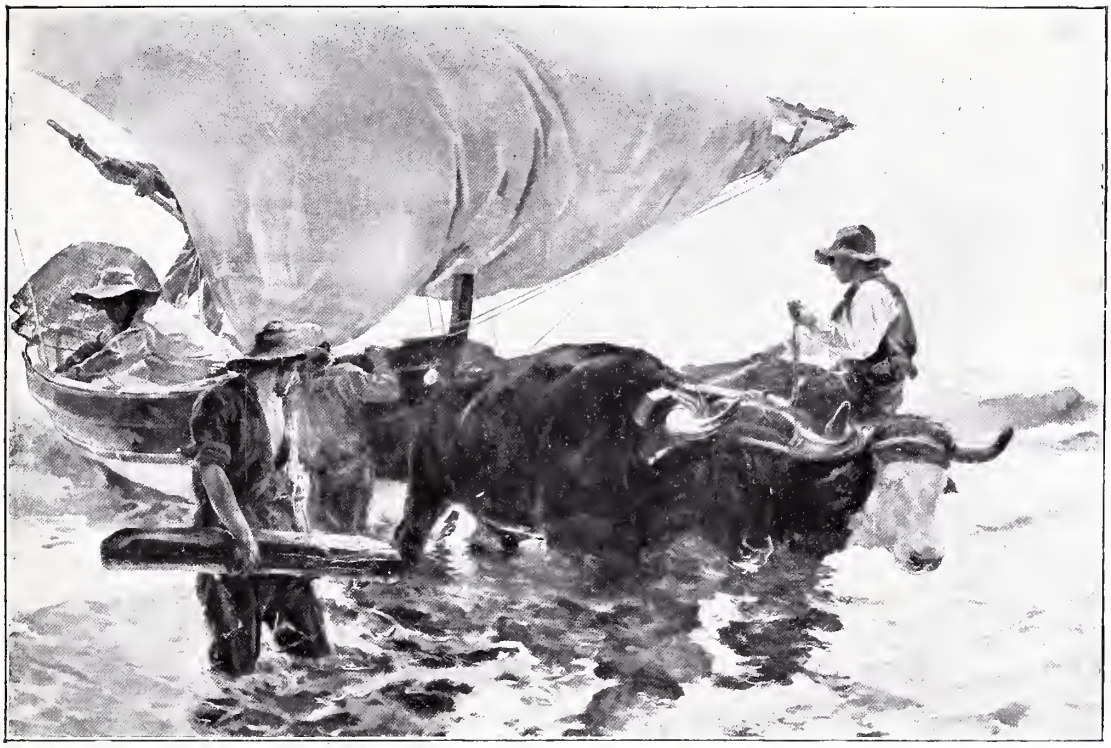
Verso il 1900 vediamo una nuova schiera di pittori inoltrarsi sulla via battuta dalla generazione precedente, ma con la preoccupazione di ricercatezze ancor più sottili; l'arte di costoro somiglia a un dilettantismo delicato e raffinato che, grazie ai nuovi acquisti della tavolozza, profuma i ricordi del passato, e specie del roccocò settecentesco, con una fine ironia alla Verlaine. Il principale rappresentante di cotesto genere è Costantino Somof, nato nel 1869. Egli sta a capo di un piccolo gruppo, sostenuto dalla rivista *Mir Iskoutova*, la quale contribuì molto in Russia allo sviluppo dell'arte, e il cui direttore, Serge Diaghilew, fu il promotore dell'esposizione russa del 1906, al "Salon,, d'autunno a Parigi, nonchè di rappresentazioni teatrali e musicali all'Opera e al Châtelet, dal 1908 al 1909. Questi fu aiutato nella sua impresa da Alessandro Benois, artista intelligente e fine, ap-

partenente allo stesso gruppo di artisti, pittore e scrittore di talento che, domiciliatosi a Parigi, trattò in graziosi acquarelli delle *Conversazioni galanti* (n. 333), delle illustrazioni, delle fantasie di ogni genere, fiorite tra Versailles e Trianon. Il Somof eseguì anche delle squisite figurine di porcellana, animate dallo stesso soffio di spiritualità canzonatrice. Fra i moscoviti taluni preferirono la pittura monumentale, come il decoratore ALESSANDRO GOLOVINE, mentre altri più veristi ricordano i neo-impressionisti francesi; e fra questi nomine-



334. — ALESSANDRO BENOIS: Il padiglione.

remo IGO GREBAR, che fu anche scrittore, e VITTORIO MOUSSATOF. Finalmente, un poco in disparte dalle varie correnti che siam venuti distinguendo, ecco LEONIDA PASTERNACK, artista nato nel 1863, che si fece un nome con delle interessanti pitture di genere, fra cui ad esempio *La vigilia dell'esame*, del Museo del Lussemburgo, e con le belle e commoventi illustrazioni della *Risurrezione* del Tolstoi. Notevolissimo è anche FILIPPO MALIAVINE, il quale nato nel 1869 nei dintorni di Mosca, si presentò all'Esposizione del 1900 con un magnifico studio di *Contadina* in rosso, e col *Riso* (n. 329), pittura audace, ricca di luce, splendida di gaiezza, e piena di una forza indiavolata, che fu acquistata per la Galleria d'arte moderna a Venezia.



335. — Joaquim Sorolla y Bastida: Barca di rimorchio tirata dai buoi.
(Parigi, Lussemburgo).

Capitolo XIV.

LA SCUOLA SPAGNUOLA

BENCHÈ appartenente ad un periodo precedente, la gran figura del Goya domina in Spagna anche il nuovo secolo. Cotesto genio, fortemente originale, verista e imaginifico quant'altri mai, seppe anche essere naturale, semplice e veramente pittoresco secondo le belle tradizioni, ossia classico; e verso lui ritorneranno, anche sul finire del XIX secolo, i giovani artisti spagnuoli, intenti a rimettere sulla retta via la loro scuola, smarritasi tra il manierismo di fallaci preziosismi. Ma occorrerà che l'intelligente ammirazione dei realisti francesi ridoni prima al nome del Goya il ben meritato lustro; al principiare del XIX secolo, non la influenza del grande maestro domina sulla scuola spagnuola, bensì quella della Francia e del David. A capo del movimento sta un'alta personalità interessante e imponente, Josè de Madrazo y Agudo, il primo della celebre dinastia dei Madrazo. Nato a Santander nel 1781, egli morì a Madrid nel 1859; fu prima allievo del David, poi, pensionato dal re Carlo IV, si stabilì a Roma, ove rimase fino al 1818. In quell'anno fece ritorno a Madrid e venne colà nominato direttore dell'Accademia di San Ferdinando, nonchè pittore del Re e direttore del Museo del Prado, alla cui riorganizzazione egli presiedette. Ebbe tre figli, uno dei quali, Federico, divenne specialmente celebre. Questi nacque a Roma nel 1815 e morì a Madrid nel 1892; diretto negli studi dal padre, fece a 14 anni il suo primo quadro. Eseguì poi numerosi ritratti, fra gli altri quello del *Barone Taylor*, dell'*Ingres*, ecc. e numerose tele storiche e dipinti decorativi. Al Museo di Versailles esiste un

suo *Goffredo di Buglione proclamato re di Gerusalemme.* Visse a lungo a Roma ed ebbe colà a sua volta un figlio, Raimondo, il quale, dotato d'ingegno brillante e simpatico, seguì nell'arte gli esempi dei suoi maggiori. Federico de Madrazo y Kuntz succedette al padre nelle cariche di presidente dell'Accademia di San Ferdinando e di direttore del Museo del Prado; e dipinse, come più tardi il suo allievo Bonnat, numerosi ritratti di sovrani e di personaggi illustri. Membro corrispondente dell'Istituto di Francia, fu stimato molto anche come scrittore. La celebrità della famiglia dei Madrazo passò poi al genero di Federico, Mariano Fortuny.

336. — Mariano Fortuny: L'arrotino al Marocco.

Mariano José Maria Bernardo Fortuny è la più tipica figura di tutto un periodo dell'arte spagnuola, che da lui ricevette una speciale impronta. Egli nacque a Reuss, città della provincia di Tarragona (Catalogna) l'11 giugno 1838, ed il 21 novembre 1874 morì quasi improvvisamente a Roma, ucciso da una perniciosa. Suo padre era falegname; fin dall'infanzia Mariano aveva dimostrata molta passione per il disegno, passione che fu poi sviluppata da studi speciali. A 12 anni il giovinetto già faceva le sue prime prove nella pittura. Rimasto orfano nel 1849, venne raccolto dal nonno, spirito industrioso, che ebbe l'idea di guadagnarsi la vita portando in giro di città in città delle figure di cera modellate da lui e dipinte dal ragazzo. Uno scultore, che ebbe l'occasione di apprezzar le felici doti di quest'ultimo, se ne interessò e gli appianò la via; nel 1852 Mariano andò a Barcellona, ove ottenne una pensione mensile di 160 reali (42 franchi); e studiò all'Accademia sotto la direzione di Claudio Lorenzale, pittore che lavorava alla maniera dell'Overbeck. In pari tempo ei dipingeva per vivere degli ex-voto e dei quadretti di soggetto religioso che vendeva a dozzine. Nel 1855 gli accadde di vedere alcune litografie del Gavarni, che gli fecero profonda impressione. Nel 1857 ottenne il premio di Roma e si recò colà l'anno seguente. Nel 1860, incaricato di seguire la spedizione del Marocco, eseguì laggiù molti studi e schizzi; fatto prigioniero, approfittò dell'occasione per studiare da presso i costumi del paese, e da allora in poi mostrò sempre un vivo interesse per i soggetti arabi. Nel 1866 andò a Parigi e fu l'alba della sua gloria; entrò in relazione con la casa Goupil che gli diede delle ordinazioni ed espose i suoi principali lavori: *La Vicaria* (il matrimonio

spagnuolo) eseguito nel 1868, la *Scelta del modello*, ecc. Il primo di cotesti quadri, esposto nel 1870, produsse grande impressione. Nel 1867 il Fortuny aveva sposata la signorina Cecilia de Madrazo: nel 1874 partì per l'Inghilterra, ove fece parecchi schizzi, e ritornato poi a Roma si disponeva a ritornare in Africa allorquando fu abbattuto da una malattia. La maniera di cotesto artista è strana ed originale e serba l'impronta di quella prima, profonda impressione, che aveva prodotto in lui il Marocco con la ricchezza delle sue tinte, i variopinti interni delle sue case, i suoi costumi armoniosi e pittoreschi. L'orientalismo del Fortuny gli conquistò l'ammirazione di Enrico Regnault, che si era legato strettamente a lui durante una comune permanenza a Roma. A Parigi egli aveva studiato qualche tempo col Gérôme ed approfittando della naturale destrezza della sua mano agile e pronta si era provato ad imitare la maniera del Meissonier; specialmente nei soggetti settecenteschi. Fu

337. — Hermen Anglada y Camarasa: Opale.
(Parigi, Lussemburgo).

questa l'origine di quei suoi quadri in costume, che egli trattò con un virtuosismo sconcertante, con una tecnica sfavillante, in un barbaglio di particolari multicolori. Tal genere di pittura ebbe poi gran successo in Spagna ed anche in Italia, ove intorno al Fortuny si stabilì tutta una colonia di spagnuoli e l'influenza del maestro, che fu a vero dire sotto cotesto riguardo deplorevole in ambe le scuole, poichè portò i pittori a fare del manierismo e a preoccuparsi anzitutto degli sforzi manuali e degli artifizi dello scenario, pur troppo perdura.

Fra gli artisti spagnuoli stabiliti a Parigi e a Roma ricorderemo il Melida, cognato del Bonnat; Josè Jimenes Aranda, nato a Siviglia nel 1837, entrambi mezzo francesi; Ramon Tusquets (Barcellona 1839-Roma 1894) che accompagnò il Fortuny a Roma e ne dipinse i funerali (Museo di Barcellona); Martino Rico; Edoardo Zamacoïs; Francesco Domingo; Edoardo Rosalès; Ramon Rodriguez, quasi tutti compagni del maestro; come anche i più giovani « romani »; Josè Villegas, nato a Siviglia nel 1848; Josè Beulliure y Gil, nato a Valenza nel 1855; Enrico Serra, nato a Barcellona nel 1860, ma quasi interamente italiano, che più tardi si dedicò al paesaggio. Un poco in disparte da questi, ma pur sempre nell'ambiente romano, sta la figura di Francesco Pra-

DILLA, nato nel 1847 a Villanueva de Gallego (presso Saragozza); egli è noto per delle composizioni storiche di una drammaticità pittoresca, come quel commovente quadro di *Giovanna la pazza*, che ottenne un grande successo tra il pubblico ed una medaglia d'oro all'esposizione universale del 1878. JOSÈ MORENO CARBONERO riprodusse a sua volta degli aneddoti storici e illustrò con fine umorismo le gesta dell'illustre Cavaliere Don Quichotte de la Mancia; e il disegnatore impareggiabile DANIEL VIERGE URRABIETA (1847-1904) che visse sempre a Parigi, si acquistò una grande e meritata fama che lo mette quasi al pari del Gigoux, del Meissonier, di Edmondo Morin, illustrando, con matita vivace, nervosa, pittoresca ed espressiva, i *Lavoratori del mare*, l'*Uomo che ride*, il *Don Quichotte*, e *Pablo de Sègovia*.

La generazione che si distinse negli ultimi dieci anni del secolo, segna un progresso nella scuola, e rivela delle preoccupazioni più elevate, sia nella scelta del soggetto, sia nella tecnica. I giovani artisti sanno ormai rinunciare alla puerilità del genere in costume ed ai mezzucci di maniera, e volti gli sguardi alla verità della natura si studiano di renderla con maggior franchezza e ardimento.

338. — RUSIÑOL (SANTIAGO): Giardino di Spagna.

Il nuovo movimento trae origine da Valenza, dal paese Basco e specialmente da Barcellona. Il primo artista che fece splendidamente ritorno ad una più sana visione dell'arte fu JOAQUIM SOROLLA Y BASTIDA. Nato a Valenza nel 1862, egli studiò nel proprio paese, e già nel 1883 ottenne all'esposizione di Madrid un primo successo col quadro *Il 2 maggio 1808*, riproducente un episodio della resistenza spagnuola contro Napoleone, e trattato secondo il gusto allora di moda nella penisola. Gli venne accordata la pensione per Roma; ma soggiornò poi per qualche tempo anche a Parigi, e quella sua permanenza colà orientò definitivamente il suo ingegno, verso lo spettacolo della vita nei fenomeni della natura. Ritornato in Italia, si recò ad Assisi; nel 1892 fece ritorno in Spagna ove veramente può dirsi che iniziasse la sua carriera, col quadro la *Barca di rimorchio tirata dai buoi* (n. 335) esposto al "Salon" del 1895 ed acquistata poi dallo Stato per il Lussemburgo. In esso si distinguono nettamente le influenze dei seguaci di Bastien Lepage. La tavolozza del Sorolla allora un po' grigia, si andò a poco a poco schiarendo e riscaldando, ed egli si diede a ricercare gli effetti del colore e della luce alla maniera del Besnard o dello Zorn, ma li rese con maggiore splendore di tinte, quali potevano suggerirli all'occhio di un artista il cielo ed il mare del Mezzogiorno. Dipinse con molta spigliatezza dei ritratti di carattere espressivo e varie scene della vita dei pescatori di Javez, spiaggia sulla quale egli suol passare qualche mese tutti gli anni: e le sue tele più note portano i titoli seguenti: *Aggiustatori di reti*, *Sarcitrici di vele*, *La benedizione dei battelli*, *Sole di sera*, ecc. Nel 1906, nella Galleria Georges Petit, ebbe luogo una mostra individuale del Sorolla, che gli procurò grande successo.

IGNAZIO ZULOAGA ZABALETA, nato il 26 luglio 1870 a Eibar, è di 8 anni più giovane del Sorolla. Oriundo di una famiglia basca egli ebbe per padre Placidio Zuloaga, che si distinse nella damaschinatura del ferro, arte affatto spagnuola; il Lussemburgo possiede un cofanetto eseguito da quell'abile cesellatore. L'educazione di Ignazio si compiè sotto la direzione del padre, lungi da ogni scuola, in una religiosa venerazione dei maestri; e pel

primo in Spagna egli ritornò verso il Goya, verso il Velasquez ed il Greco, ai quali tributò un'adorazione entusiasta; e oggi ancora, dopo che il sucesso ha coronato i suoi sforzi, unica sua gioia, oltre a quella di dipingere, è di andar ritrovando negli angoli più remoti della Spagna, opere dei suoi maestri prediletti. Zuloaga si ricollega a quei sommi direttamente, senza nessun intermediario e tutta la produzione artistica più recente forse lasciò in lui soltanto qualche riminiscenza del Manet. Da principio i suoi quadri suscitarono in patria grande ostilità e furono rifiutati dal giurì spagnuolo del 1900. Nel 1898 e 99 egli aveva esposto a Parigi un autoritratto e i due *Ritratti* delle sue cugine così vivaci e veri, di una colorazione sottile, resa con una tavolozza di toni rari, che fa ripensare ai grandi spagnuoli del passato e al Whistler. Il nome del giovane artista si levò subito sopra la folla dei mediocri; e la sua fama andò di anno in anno aumentando alle successive Esposizioni di Bruxelles, di Monaco e di Venezia. I Musei d'America e d'Europa si disputano oggigiorno le sue opere. Quasi tutti i suoi quadri hanno per soggetto delle scene di vita popolare spagnuola: ballerine, gitane, toreri, cortigiane, poeti estemporanei locali, figure che egli tratta sempre con larghezza di stile, a forti tinte ricche e pastose, con accordi di tonalità squisite. Per le tendenze e per i gusti Zuloaga, che vive principalmente a Parigi, si riattacca al gruppo di Luciano Simon, di Carlo Cottet, di Renato Ménard, ecc. Un'altra figura molto originale della scuola spagnuola è il compagno e contemporaneo di Zuloaga, Hermen Anglada y Camaras nato a Barcellona nel 1872. Il padre di questi, un fabbricante di carrozze, dipingeva all'acquarello da dilettante; ma morì quando il figlio non aveva ancora sette anni, e cominciava appena a rivelare la sua vocazione con degli ingenui modellati. Dopo qualche incertezza la madre si decise a lasciargli frequentare i corsi dell'Accademia, ove si dedicò specialmente al paesaggio. Andato prestissimo a Parigi, studiò per quattro anni con Gian Paolo Laurens e con Beniamino Constant. I suoi sguardi però si volgevano altrove, ed egli si sentiva sedurre da molteplici aspetti della vita parigina e vivamente interessare da quegli artisti che cercavano di interpretarli, dagli impressionisti cioè, quali il Toulouse-Lautrec. In modo speciale lo attrasse la Parigi notturna, con lo splendore delle illuminazioni artificiali, con la fantasmagoria delle proiezioni elettriche, che esaltano i colori in una specie di intensità febbrile, e gettano sui visi imbellettati delle cortigiane sprazzi vividi e strani. Riprodusse anche varie volte dei caffè concerto in cui s'aggirano spettrali figure di femmine, riccamente piumate ed adorne, con grande ricchezza di accordi ottenuti mediante tinte che hanno qualcosa di soprannaturale e danno all'evocazione artistica un accento voluttuoso e macabro insieme. L'arte di Anglada ben deriva dall'antico e forte ceppo spagnuolo. Egli dipinse anche numerose scene e figure a grandezza naturale, caratteristiche del suo paese: gitane, danzatrici e persino delle nature morte con la magica sua tavolozza. Il Lussemburgo possiede di cotesto artista un gruppo di *Zingari* donati dal barone Enrico Rothschild.

La città di Barcellona vide anche nascere il decoratore José Maria Sert, che, stabilitosi a Parigi, ha eseguito colà vaste decorazioni di sapore classico e michelangiolesco per la cattedrale di Vich, le quali denotano un temperamento d'artista poco comune; i pittori Barrau e Casas ed il paesaggista Rusiñol nato nel 1961. Quest'ultimo pittore, critico e autore drammatico, è una figura eccezionale, oseremmo dire unica fra i paesisti spagnuoli. Dopo un viaggio in Italia, in Francia ed in Olanda, egli trovò la sua vera ispirazione nel 1896 percorrendo l'Andalusia; riprodusse i vecchi verzieri di Granata con le loro siepi regolari, le fontane di marmo, i piccoli chioschi e le verdi architetture; fu il Lobre o l'Helleu dei giardini di Spagna da Granata a Malaga, da Cordova a Maiorca. Il Lussemburgo possiede due delle sue tele piene di poesia locale.

Come illustratori della vita reale sono degni di nota: Pinazo Martinez, Carlos Vasquez Menender, Pidal, Fhilhol y Granel, Checa, Ramon Pichot, Castelucho, Cardona, ecc. Ottimi paesisti sono: Morera e Aureliano de Beruete (nato a Madrid nel 1845) celebre per i suoi dotti scritti intorno ai maestri del passato, non meno che per le sue vedute dell'aspra Toledo.

---

339. — Giovanni Segantini: Natura. Parte del trittico.
(St. Moritz, Museo Segantini).

Capitolo XV.

LA SCUOLA ITALIANA

Le scuole della nostra pittura della rinascenza così caratteristicamente diverse: la veneziana, l'emiliana, la lombarda, la fiorentina, l'umbra, la romana e più tardi la bolognese e più tardi ancora nel seicento la napoletana, sono espressione viva della singolarissima fisionomia di ciascuna delle nostre regioni e, pur nella comune genialità italiana, dell'indole diversissima delle nostre popolazioni.

Tale diversità non si è attenuata sostanzialmente per volger di secoli e si afferma ancora nell'arte moderna; e forse, contrariamente a quanto sembrerebbe più verosimile, con maggior vivacità da quando l'Italia vive liberamente nella sua unità nazionale, anzi che nella prima metà del secolo, quando la patria era divisa e oppressa, e, tutti gli animi generosi miravano ad unificarla.

Con comunanza di spiriti e di forme tutta Italia, andando compagna la letteratura all'arte, fu alternativamente scossa e pervasa dal movimento classicheggiante prima, che prese al principio del secolo il sopravvento, dal romanticismo poi, che alzò di contro ad esso la bandiera della patria.

Fu veramente un duplice movimento nazionale, e si diffuse tanto più facilmente, in quanto pur troppo non nacque autoctono in nessuna delle nostre regioni, ma venne con vasta propagazione dal di fuori. Parve quasi che, abbandonate di proposito le vecchie tradizioni artistiche del settecento, in alcune regioni, come Venezia e Roma, svolgentisi ancora vigorose e sapide come i nostri vecchi dialetti, gli artisti si sforzassero di parlare, togliendo a modello gli antichi, una comune lingua italiana; lingua fredda, rigida, compassata, accademica, ma italiana.

Non si è tenuto ancora forse abbastanza conto di codesto sforzo patriottico dell'arte,

che, come quello dei puristi per la lingua, non è stato vano. Per contrario, nella seconda metà del secolo, e più dal settanta in poi, i vari gruppi di giovani pittori delle diverse città italiane, messi da parte i racconti dei libri, entrano grazie allo studio del paese, in più diretto contatto con l'ambiente e vengono prendendo qua e là un carattere regionale. Nella loro arte par quasi di risentire la loro vivace parlata dialettale. E ciò benchè nella seconda metà del secolo le esposizioni nazionali si facciano sempre più frequenti e di più viva e vasta attrazione, e i contatti fra i diversi pittori delle diverse regioni si moltiplichino, e il bisogno di novità e di originalità scuota i giovani e diffonda per tutto avversioni comuni e comuni amori, e nuovi processi e ardimenti tecnici raggruppino e leghino gli artisti fuor di ogni dipendenza regionale.

A dare una vera unità alla nuova pittura italiana è mancato e manca ancora un grande, unico centro artistico nazionale. Prima dell'unità politica, col perdurare di altrettante città capitali quanti erano gli Stati, era impossibile un accentramento; ma poi, nè dopo il sessanta a Firenze, nè dopo il settanta a Roma, la vita artistica della nazione si svolse così fervida nella capitale, da farne il centro di maggior attrazione; nè tale vanto potè competere a Milano, o a Torino, o a Venezia, o a Napoli. Ciascuna delle nostre grandi città non è solo donna gloriosa della sua provincia, ma ha, rispetto alla nazione, tale importanza e tali attrattive artistiche, che se non può vincere, nemmeno può essere vinta dalle altre nel primato.

Un rapido sguardo alla storia delle nostre esposizioni nazionali ce ne persuade facilmente.

La prima grande gara artistica si tenne a Firenze nel 1861, ad onorare coll'arte la nuova capitale. Il successo popolare toccò agli artisti toscani, specialmente all'Ussi, con la sua *Cacciata*: ma ai giudici illuminati apparve chiaro che i gruppi giovanili più promettenti erano quelli dei pittori lombardi e dei napoletani. Questi ultimi, specialmente col Morelli e col Celentano, facevano presagire che il sole dell'arte nuova stava per sorgere dal mezzogiorno. Napoli ne trasse grande incoraggiamento e tale entusiasmo si diffuse in Italia per quella terra incantata del sole e del colore, che la successiva grande esposizione del 1865 vi si tenne col più vivo successo.

A Parigi, all'esposizione mondiale del 1867, l'arte della nuova Italia si presentò onorevolmente, per la prima volta, di fronte alla straniera; ma non unita in un saldo e promettente organismo; e conquistata che fu Roma nel settanta, non seppe subito affermarsi nella capitale. Veramente non si comprende come l'urbe divina, per secoli proclamata la città santa dell'arte da tutto il mondo, dove e Francia e Spagna fondarono, e mantengono ancora le loro Accademie e i pensionati, non sia potuta diventar subito il cuore pulsante della nostra vita artistica moderna. Forse pervasa ancora dallo spirito del glorioso passato, cinta dalle solitudini più suggestive, essa non è facile ambiente ai capricci dell'arte moderna.

Seppe bensì trasfondere un alto spirito d'arte in parecchi dei suoi, ma non sa esser di tutti, come Parigi. S'aggiunga che non era affatto città commerciale. Sicchè nel 1872, si diede, per l'esposizione, la preferenza a Milano, centro fervido di vita e di guadagno, e che, fra l'altro per le sue scuole, così ben dotate di premi, aveva, ed ha, grandi meriti. Si ritornò poi a Napoli nel 1877, ma per persuadersi che tutta Italia non vi poteva confluire; tanto che nel 1880 si balzò a Torino, al richiamo di quella scuola di artisti così bene organizzata. Solo nel 1882 si venne finalmente a Roma; ma, per quanto fosse il voto di molti generosi, non vi si rimase.

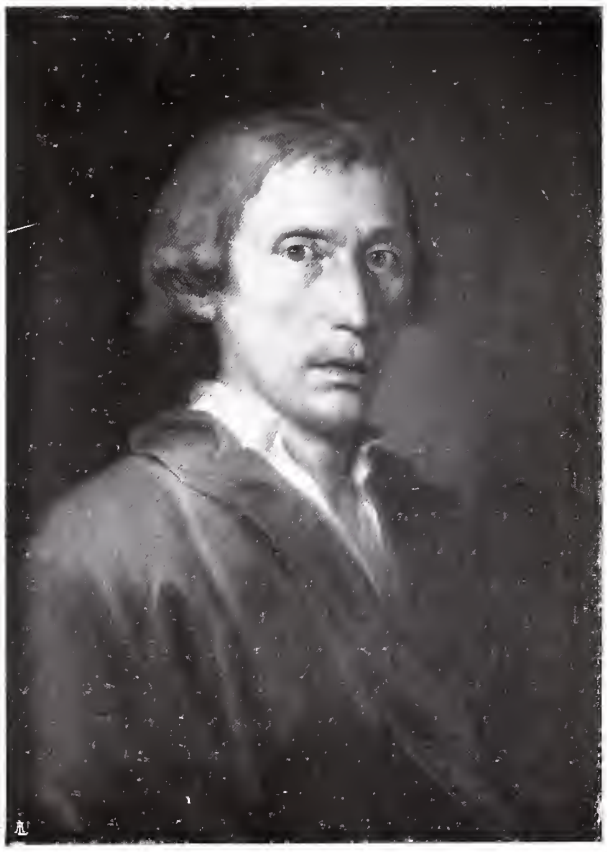
Venezia, dove intanto era sorta tutta una fioritura di piacevolissimi pittori e che più di ogni altra città, nella soavissima pace e nella singolarità meravigliosa, si presta ai convegni degli artisti, ebbe pur essa nel 1887 la sua grande esposizione. Il successo fu tanto lusinghiero, che, nel 1895, si ardì invitare sulle lagune gli artisti di tutto il mondo, alla prima delle mostre internazionali. Di biennio in biennio esse trionfalmente di poi progredendo, costituirono, per la bontà dell'amministrazione, il più vitale organismo artistico d'Italia.

A voler essere completi, va ricordata anche l'esposizione di Bologna del 1888, e la sua

340. — Giuliano Traballesi: L'Aurora. Bozzetto per soffitto.

Accademia, e quella di Palermo e le altre pure grandi di Napoli, di Roma, di Firenze, di Torino, di Milano e di Venezia, e le minori di Parma, di Modena, di Perugia, di Urbino, di Siena e di Verona, che sono le scuole ufficiali dell'arte italiana.

Nei centri maggiori si vennero formando intorno a queste degli artisti indipendenti o apertamente ribelli; e sono essi che parlano, anche in pittura, quel vivace dialetto, cui accennavo poc'anzi. Così a Napoli sorse la scuola dei paesisti di Posillipo, così a Firenze il gruppo dei macchiaiuoli, così a Milano gli scapigliati, per dir dei gruppi più noti. Ma nessuno assurse a vera e stabile organizzazione, nessuno ebbe una sede fissa all'infuori dei caffè cittadini, in cui gli artisti si ritrovavano, come il caffè Michelangelo di Firenze, e le umili trattorie degli artisti milanesi. Solo a Roma, verso il 1886, per opera di Nino Costa, si fondò l'*In Arte Libertas* con intenti seccessionistici.



341. — Martino Knoller: Ritratto del Parini.

Manca in Italia anche il commercio artistico, modernamente inteso, mancano i grandi negozianti; e i francesi, come il Goupil, han trovato da far buoni affari da noi; dove gli acquirenti si riducono, nelle grandi città, ai pochi signori che ancor s'atteggiano a mecenati. Solo a Milano il Grubicy pratica il commercio artistico con intenti nuovi. Se si aggiunge che, tolto forse Domenico Morelli, appassionato ricercatore di ispirazioni nei maggiori centri d'Italia, e dovunque ammirato, nel secolo scorso non abbiamo avuto un artista di tale originalità e di tanta potenza da improntar di sè tutta un'età; che i più arditi innovatori, come ad esempio il Segantini, invece di vivere nel fervore cittadino si isolarono spesso in contemplativa solitudine, sarà facile convenire che difficile e impossibile è il fondere in un'unica visione la storia della nostra arte moderna e tracciarne un disegno conseguente e continuo. Anzichè tentarlo è miglior partito farsi ad esaminare ad uno ad uno i singoli centri per veder quali siano i maestri che successivamente vi emergono lasciando di loro degno ricordo. Bisognerà spesso ripetere, col vagar di taluni artisti qua e là, nomi e ricordi; ma forse si potrà riescire ad evocar degli ambienti abbastanza interessanti dando ad essi per sfondo le nostre care città, che si preparano e si risvegliano alla nuova vita della patria. Dirò anzitutto, perchè fu il centro più vivo al principio del secolo, di Milano, poi di Torino, poi di Venezia, e di Firenze e di Roma, e da ultimo di Napoli, dove s'accentra il mezzogiorno d'Italia.

PITTORI LOMBARDI.

Nel 1776 sorse a Milano, nel già Collegio dei Gesuiti, a Brera, la nuova accademia di belle arti. Mentre l'Accademia dell'Ambrosiana, fondata dal Cardinal Borromeo, non era mai stata ben viva, almeno come scuola d'arte, la nuova, fondata dal Conte Firmian,

sorse con tutta la serietà e la praticità propria delle istituzioni milanesi di quel periodo, in cui si preparava il risveglio e la fortuna della città portata poi da Napoleone all'apogeo con la proclamazione del Regno italico. Non è ancora stata scritta la storia dell'Accademia di Brera; mentre sarebbe pur necessario conoscerla per seguire il movimento artistico di Milano nel secolo scorso; giacchè, o come maestri o come scolari, tutti i maggiori si affermarono in quelle scuole che, erroneamente, certo spirito ribelle ci ha fatto da ultimo tener in minor pregio di quanto che meritino.

Sullo scorcio del settecento, l'arte ebbe da esse notevole incremento, rafforzando lo studio del disegno e frenando le facili svenevolezze della vecchia maniera, senza rinnegar la gustosa spigliatezza settecentesca. Martino Knoller, tirolese (nato a Sleinach 1725, morto a Milano 1804) chiamato dal Firmian ad insegnare a Brera, non era artista di grande fantasia, ma buon disegnatore e ritrattista. Maggiore importanza ebbe come maestro Giuliano Traballesi (nato a Firenze 1727, morto a Milano 1812). Egli venne a Brera quando si apersero le nuove scuole, dopo di essersi già fatto un bel nome a Firenze e a Bologna con dipinti di intento decorativo. La sua maniera graziosa deriva dal Maratta e dal Battoni e il gusto settecentesco appare temperato nelle sue opere dallo studio dei maestri del cinquecento e già vi si manifesta un desiderio di classica eleganza. Trattava il Traballesi con bravura l'affresco, e a Milano trovò per esso molto lavoro anche nelle case dei privati. Ad esempio nel salone centrale del palazzo Serbelloni raffigurò *Giunone che induce Eolo a liberare i venti*, e lasciò bellissimi dipinti a chiaroscuro, imitanti il rilievo, in una sala della casa Negroni Prato. L'abate Parini gli tracciò l'argomento per gli affreschi decorativi del palazzo arciducale: il *Trionfo d'Igea, Amore che riceve Psiche portata sulle ali di Zeffiro* e le allegorie della *Ingenuità*, della *Fermezza*, del *Pudore*, della *Fecondità*; e bisogna pur dire che fra il pittore e il poeta, nel comune amore per le classiche grazie discrete e ridenti, dovesse correre non poca affinità intellettuale.

Sono oggi assai gustati i bozzetti delle composizioni allegoriche decorative del Traballesi. Ne ha il prof. Novati, ne ha il Frizzoni, qualcuno se ne conserva anche a Brera. Il Traballesi deve poi essere ricordato come maestro di Andrea Appiani.

Bisogna saper staccare il nome dell'Appiani da quello del David. Come nell'arte, graziosissima nella sua freschezza nativa, di Antonio Canova, hanno gran parte i maestri veneziani del settecento sicchè il rigido classicismo, messo poi di moda dalla rivoluzione e importato fra noi dalla conquista francese, anzichè ravvivarla, la raffreddò e la irrigidì; così Andrea Appiani ebbe assai più danno che vantaggio dall'imitazione del David. Egli vale ancor oggi per noi come artista, solo per quella grazia nativa che non dalle statue romane gli deriva ma ancora dal grande ispiratore del capriccio settecentesco, dal Correggio. Non si vuol negare con ciò che il soffio di vita che scosse tutta Milano, quando Napoleone la chiamò ad essere la capitale del Regno d'Italia, non abbia influito gagliardamente anche sulle arti: ma in quel risveglio, sia pur effimero, della nostra anima nazionale, anche gli artisti si sentirono italiani e più che alla Francia si rivolsero alle nostre gloriose tradizioni, mentre i letterati, con maggior fortuna, e basti ricordare il Parini, il Monti, il Foscolo, guidavano l'anima italiana a ritornar con l'aiuto della tradizione, alla dignità di popolo libero e indipendente.

Andrea Appiani nacque a Milano da famiglia proveniente da Bosisio, il 25 marzo 1754. Dopo aver appresi i primi elementi del disegno da un maestro di poca fama, dando egli buoni saggi di sè, fu posto dal padre presso il cav. Carlo Maria de Giudici, nativo di Viggiù, pittore e scultore di buon gusto. Giovanissimo Andrea apprese a trattar la pittura a fresco, e ciò gli rese possibile di essere ben presto adoperato a Milano per la decorazione dei palazzi reali e della Villa di Monza, alle quali attendeva allora il Traballesi. È facile immaginare come fra il vecchio maestro e il giovane fervoroso, nascesse una amorevole relazione se non proprio una diretta dipendenza da maestro a discepolo.

Sotto la guida del Traballesi l'Appiani condusse le storie di *Amore e Psiche* nella rotonda della Villa reale di Monza; e la pura bellezza di quelle figure gli meritò subito il

soprannome correggesco di Pittor delle Grazie. V'è infatti nelle sue composizioni mitologiche una non comune finezza nella ricerca delle forme graziose. Oggi noi gustiamo assai più degli affreschi i suoi quadri o bozzetti, come la *Venere e Amore*, dipinta per il conte Sommariva, o la *Toletta di Giunone* della galleria Tosio di Brescia, o *Ercole che consegna Deianira al Centauro*, dell'avv. Albasini Scrosati, nei quali i colori sono meno crudi e interi. La parte del coloritore è la più debole in lui, che contrappone tinte violente in larghe masse. Dal 1792 al 1795, tutta la sua attività fu attratta dagli affreschi della cupola di

342. — Andrea Appiani: Palazzo Reale, Allegoria.

S. Maria sopra S. Celso, ove dipinse, fra bellissimi angeli, le figure degli Evangelisti e dei Padri della Chiesa. Egli fece perciò studi sulla pittura monumentale italiana; e specialmente lo soccorse l'esempio delle opere del Correggio a Parma.

Napoleone lo nominò suo pittore di Corte e gli diede l'incarico delle pitture di Palazzo reale a Milano, ispirandogli parecchi cicli mitologici di significato allegorico. Primeggia fra quelle decorazioni il grande soffitto della sala del trono con *Napoleone in sembianza di Giove che signoreggia la Terra*, e sulle quattro pareti sono le quattro virtù cardinali: *Forza*, *Giustizia*, *Sapienza* e *Moderazione*. Gli affreschi portano la data del 1808.

È questo forse il più rinomato dipinto dell'Appiani, ciò che non gli giova; perchè al suo ingegno, portato alla grazia, mal si confanno i soggetti eroici e peggio ancora quelli

dei fasti napoleonici con le guerre d'Italia. Non è abbastanza immaginoso da esaltare con le allegorie, nè ha, come il David, la appassionata eloquenza dello storico.

Nella Galleria di Versailles è un suo quadro raffigurante *Napoleone che getta un ponte sul Danubio* e a Pietroburgo un altro con *Napoleone fra la Vittoria e la Pace;* ma non si può dire che cotesti dipinti molto giovino ad aggiungere considerazione all'arte italiana all'estero. Fra i contemporanei un riflesso della gloria dell'eroe illuminò anche il pittore; membro del Corpo legislativo della Repubblica Cisalpina, commissario delle belle arti, lo vediamo

343. — Andrea Appiani: Marianna Waldestein.
(Roma, Accademia di S. Luca).

acclamato da ogni parte d'Italia, come un trionfatore. Il Bartolozzi, lo Smith, il Rosaspina, il Marcolini, il Longhi e tanti altri ne incidono le opere e le diffondono per tutto; mentre il Benaglia e il Gandolfi dedicano interi volumi a riprodurre gli affreschi di Palazzo reale. Nel 1811, col *Parnaso* sul gran soffitto di Villa reale, dove, come nelle allegorie di *Imeneo* e della *Pace* e nella leggenda di *Amore e Psiche* del Palazzo reale, l'imitazione degli antichi si alterna con quella di Raffaello, egli compie la serie dei grandi dipinti decorativi. Rimangono i cartoni, rimangono infiniti disegni a dimostrarci lo studio con cui egli preparava quelle sue opere; ed è facile osservare come le prime idee graziose, che il vero gli suggeriva, si raffreddassero, si irrigidissero per la ricerca della monumentalità, della grandiosità, che il soggetto e il tempo volevano.

I suoi ritratti sono vivi, e la purezza dello stile li fa ammirevoli di signorilità e di eleganza. Più belli ancora di quelli di Napoleone, di quello del Foscolo a Brera, del Canova

al Museo industriale, del Bodoni a Parma, di Vincenzo Monti alla Nazionale di Roma sono i suoi ritratti di nobildonne, come quello della marchesa Porro Lambertenghi-Serbelloni ed altri che si ammirarono alla Mostra del ritratto italiano del 1911 a Firenze. Morì l'Appiani nel 1817; e amorevolmente lo pianse GIUSEPPE BOSSI (nato a Busto Arsizio nel 1777) più giovane di una ventina d'anni e scolaro del Traballesi e dell'Appiani all'Accademia; ma che con l'Appiani tanto aveva lavorato per raccogliere a Brera, in quegli anni fortunosi, il tesoro magnifico delle antiche pitture, e aveva fondato il corso di anatomia e la scuola del mosaico. Uomo di nobilissimo spirito e di spiccata genialità, dopo essersi fatto ammirare coi suoi studi su Leonardo, nonchè come ritrattista, il Bossi moriva in quello stesso anno, che par chiudere il primo periodo della nuova scuola milanese.

344. — FRANCESCO HAYEZ: Il bacio.
(Milano, Castello Sforzesco).

Brera ha quindi nuovamente bisogno di rivolgersi pei suoi maestri alla Toscana. Nel 1807, per istanza del conte Leopoldo Cicognara, che nello stesso anno organizzava la nuova Accademia di Venezia, ottenne il posto di professore di pittura LUIGI SABATELLI (nato a Firenze 1772, morto a Milano 1850). Artista grande e originale veramente nella concezione e nel disegno, e basterebbe la sua *Scena della peste* ad attestarlo, autore a Milano dell'affresco della maggior sala di palazzo Annoni con *Giove, Giunone e Ganimede* e di quello con le *Nozze di Amore e Psiche* nella sala da pranzo di palazzo Serbelloni, il Sabatelli andò tuttavia dipingendo in Toscana le sue opere di maggior momento. Di molto grido fu dal 1818 in poi, a Milano, anche PELAGIO PELAGI di Bologna (1775-1860), ed ebbe idee nuove, ma fu artificioso nella ricerca dell'effetto, e forzato nei colori; sicchè, ad esempio, il suo *Giove nell'Olimpo*, a Palazzo reale, piace anche meno delle altre composizioni del tempo. È molto lodato per i ritratti e molti se ne conservano nelle case dei signori milanesi, ed una bella serie fra quella dei benefattori dell'Ospedale Maggiore. Fra gli scolari del Pelagi a Milano vanno ricordati il Bellosio e il Sala. CARLO BELLOSIO (nato a Milano 1801, morto a Bellaggio 15 settembre 1849) seguì nel 1834 il maestro a Torino, per aiutarlo nelle decorazioni della Villa reale di Racconigi, del Palazzo reale di Torino e della Villa Pollenzo. Il suo capolavoro è un *Episodio del diluvio*, dipinto nel 1841 e conservato a Racconigi, di proprietà del Re. Per desiderio di novità egli si spinse nel 1845 in Russia, ad eseguir studi dal vero per un grande quadro storico del tremendo glorioso *Passaggio della Beresina*, rimasto incompiuto. Di VITALE SALA (nato a Germino Lombardone 1803, morto a Milano 22 luglio 1835) rimane un *Paolo e Francesca* a Brera.

Ma per fortuna dell'arte a Milano un artista ben maggiore fu attratto, giovane ancora, verso cotesto fervido centro di vita intellettuale e vi rimase operosissimo per più di sessant'anni. Francesco Hayez (1801-1882), pittore per grazia di disegno, finezza di chiaroscuro, giustezza e vivacità di rapporti nel colorire, efficacia di racconto, prontezza di intuito nel secondare le nuove correnti, è certo il migliore fra gli italiani della prima metà del secolo scorso, ed occupa un posto notevolissimo fra gli artisti d'Europa. Ci dilungheremo quindi alquanto intorno a lui, approffittando delle sue Memorie, pubblicate nel 1890, per cura dell'Accademia di Brera.

345. — Francesco Hayez: La vendetta di una rivale.

Egli nacque a Venezia l'11 febbraio del 1791, da Chiara Torcellan da Murano e da Giacomo Hayez da Valenciennes. Il povero padre, gravato di numerosa prole, lo affidò ad una cognata maritata col genovese Francesco Binasco, che aveva a Venezia negozio d'antiquario e possedeva qualche buon quadro antico. Nelle naturali disposizioni artistiche del giovinetto, l'esoso zio antiquario intravide subito la possibilità di vantaggi futuri; e la minaccia di dover diventare restauratore di vecchie tele, pesò per tutta la giovinezza sul povero artista, che voleva invece studiare e crescere liberamente. Il suo primo maestro fu certo Zanotti, buon disegnatore e portato verso l'arte classica; studiò poi con l'accademico veneziano Francesco Maggiotto, di buon merito e di severa disciplina, ma di colore languido e fiacco a confronto dei pittori che avevan trionfato prima a Venezia, sopratutto del Tiepolo. Però, verso il grande maestro e tutta l'arte del settecento, che egli chiama barocca, l'Hayez non nasconde certa antipatia. La grande Repubblica di Venezia moriva sotto il suo fasto. « Ricordo benissimo », egli scrive nelle Memorie, « le scene politiche memorabili avvenute in quell'epoca; e dirò prima come nel 1796 (avevo cinque anni) venissi dalla cara zia condotto sulla Piazzetta di S. Marco alla festa dell'Ascensione e precisamente all'arrivo del Bucintoro, dove, in mezzo ad una folla immensa, vidi discendere l'ultimo Doge Manin seguìto da tutti i Senatori in veste lunga rossa, colle loro stole, che si avviavano al Palazzo Ducale, reduci dalla funzione dell'anello, ossia dello sposalizio col mare ».

Nella predilezione dell'Hayez, pittore romantico di storia, per i soggetti veneziani, ritorneranno questi suoi ricordi infantili di tempi, che a noi paiono tanto lontani. Nel 1807 venne aperta anche a Venezia la nuova Accademia di Belle Arti, sorta specialmente per opera di Leopoldo Cicognara. E tosto l'Hayez fu uno dei protetti e una delle più belle

346. — Francesco Hayez: La distruzione di Gerusalemme.
(Venezia, R. Accademia).

speranze; e finita ch'egli ebbe la scuola col Matteini, lo fecer concorrere nel 1809 alla pensione detta « l'alunnato di Roma », gara aperta allora per la prima volta ai giovani del nuovo Regno d'Italia, presso le tre Accademie di Milano, di Venezia, e di Firenze.

Vincitore del concorso, l'Hayez diciottenne, accompagnato dallo zio, che prima di partire, in omaggio ai nuovi tempi, s'era tagliato ed aveva fatto tagliar anche al giovinetto, la coda, attraversa tutto occhi l'Italia per giungere con dodici giorni di carrozza a Roma. A Firenze visitò lo studio del cav. Pietro Benvenuti e rimase male impressionato da un suo modo di dipingere preparando tutto minutamente a chiaroscuro, con un procedere affatto diverso da quello dei veneziani, che ancor raccomandavano certa scioltezza e certo brio.

Del soggiorno a Roma, della bontà paterna del Canova per lui, l'Hayez ci ha lasciato, nelle Memorie, pagine gentilissime. Nel 1812 egli vinse il concorso dell'Accademia di Milano col tema imposto del Laoconte, e il quadro apre oggi la serie dei saggi conservati a Brera. Per quanto freddo e antipatico, il gruppo è ammirevole pel disegno e per certa carnosità, raggiunta poi quasi sempre dall'Hayez nei suoi nudi.

Lo esentarono per meriti artistici dalla coscrizione militare, nell'anno stesso in cui Gioachino Rossini godeva dello stesso privilegio per la sua nuova opera « La Pietra del Paragone ». Egli si ritirò a studiare a Tivoli, in compagnia del Palagi, del Minardi, del Pinelli, dell'Ingres e dell'Overbeck.

347. — Francesco Hayez: La principessa di Sant'Antimo. (Napoli, R. Museo S. Martino).

L'Hayez confessa di aver molto appreso dal Palagi, specialmente nel dipingere a buon fresco, avendolo veduto lavorare nella decorazione di palazzo Torlonia, mentre nulla pare apprendesse dall'Ingres, ancora seguace della maniera del David.

Prima che finissero i tre anni della pensione a Roma, mandò a Venezia il quadro dell'*Armida*, oggi esposto nella Galleria dell'Accademia. Cotesto lavoro fu portato allora alle stelle ed esso segna infatti già un buon passo in avanti dal Laoconte. Se il paesaggio è assai convenzionale, se manca l'aria, se l'aggruppamento non è dei più graziosi e felici, il corpo della nuda è bellissimo e reso con vivacità, con passione. Sappiamo che lo aveva copiato da una modella romana di diciannove anni, « bella di assieme e di forme, fisionomia soave, capelli nerissimi, occhi cerulei » che, come il pittore ci racconta, leggeva posando l'Ufficio della Madonna e ispirava al giovane, con l'entusiasmo della bellezza, un profondo rispetto.

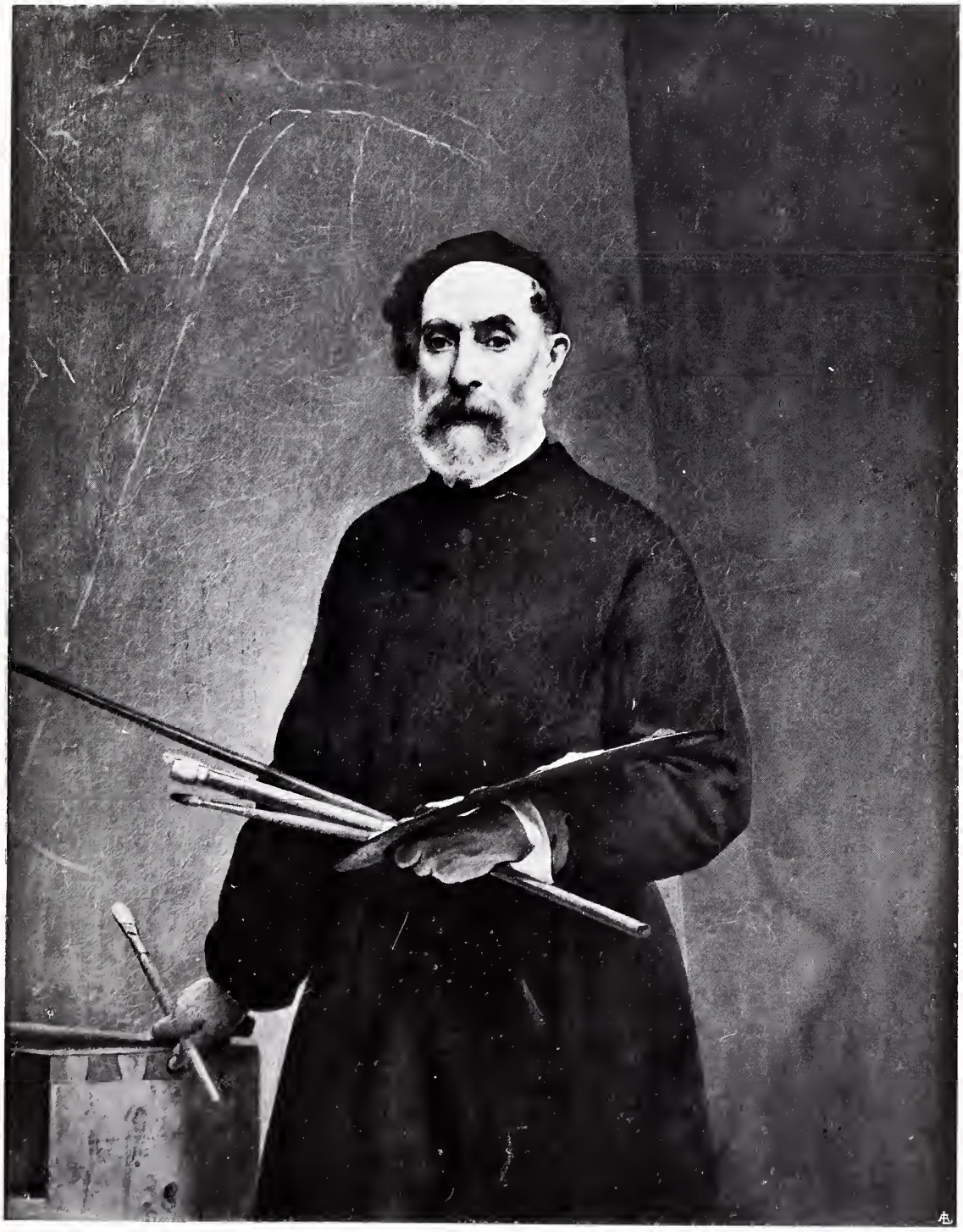
Ma sorvoliamo sui ricordi romani e sul trionfo con l'Atleta, sul soggiorno dell'artista a Firenze, sui suoi lavori per Re Murat a Napoli. Caduto definitivamente Napoleone, e ritornati i vecchi principi in Italia, e l'Austria in Lombardia e nella Venezia, l'Hayez, che

aveva già dipinte a fresco due lunette in Vaticano, fu incaricato dal Canova di preparare un quadro raffigurante la *Pietà di Ezechia* e la *Purificazione del Tempio* per una sala che il Municipio di Venezia voleva offrire alla futura Imperatrice Carolina di Baviera, allora fidanzata all'Imperatore Francesco I. Il nuovo compito lo richiamò a Venezia, e vi ritornò nel 1817 colla diletta moglie, sposata allora a Roma in seguito a un grazioso romanzetto. A Venezia rimase tre anni, molto occupato specialmente nelle decorazioni ad affresco, sempre di soggetto classico, che ancor oggi sono ornamento graziosissimo di ambienti signorili, come casa Papadopoli a S. Maria Formosa e casa Gritti sul Canal Grande. Non si lasciò tutto travolgere dal mestiere; anzi, vinte le ultime insistenze dello zio, che lo voleva antiquario, attese, specialmente per gli incoraggiamenti del vecchio Cicognara, alla sua elevazione artistica.

Leggendo la storia delle Repubbliche italiane del Sismondi, lo attrasse il soggetto di Pietro Rossi, chiuso dagli Scaligeri nel Castello di Pontremoli, e se lo immaginò quando, invitato da un messo della Repubblica Veneta ad assumere il comando delle sue forze, chiama la moglie e i figli, annunzia loro la partenza e resiste alle preghiere e ai presagi di sventura. « Pensai, egli stesso racconta, a trovar qualche novità nel modo di dipingerlo, giacchè, se le arti, tornate a miglior stile dopo il barocchismo, avevano assai migliorato, mi pareva si dovesse cercare una via più vicino al vero ». Senza conoscere le questioni che allora si dibattevano a Milano fra classici e romantici, egli era venuto a porsi all'unissono con quest'ultimi, portato dal suo sentimento per l'arte. « Osservando, sono sue parole, come questa fosse stazionaria, tentavo, nel pensare i soggetti, di accostarmi possibilmente alla verità, non usando troppo nella composizione quelle regole troppo pedantesche, che toglievano vita e moto, conservando bensì l'armonia delle linee e del colore, senza troppo tener conto anche in ciò dei soliti precetti ». « Ebbi l'ardire in questo quadro (ardire inusitato a quei tempi) di mettere una delle principali figure tutta di schiena, di modo che la faccia era nascosta e l'espressione doveva trovarsi tutta nel giusto movimento ». « Mi abbandonai affatto al vero, e ciò per togliermi da quella specie di cifra convenzionale in cui pure ero caduto lavorando di maniera ». Oggi a noi codesta affermazione di verismo, per figurazioni che dal vero sono tante lontane, desta non piccola sorpresa; ma bisogna pensare ai quadri classici della prima maniera, per sentir in questi nuovi una certa passione umana, e la trovata felice e immaginosa.

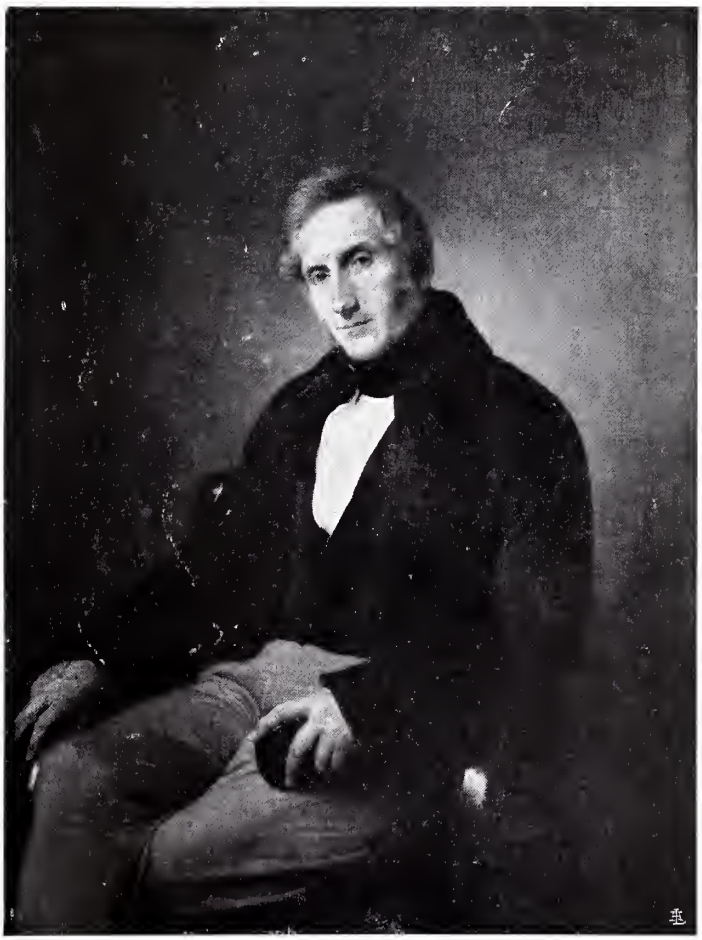
L'aspirazione a maggior fama l'attrasse con quel suo nuovo quadro nel 1820 a Milano. Per la gloria che ancora circondava il nome dell'Appiani, per i concorsi annui con ricchi premi, generosità del Regno Italico alle quali il governo austriaco non era venuto meno, e per la conseguente esposizione annuale a Brera, dove i giovani ambivano, come già l'Hayez, esser proclamati pittori, e sopratutto per l'interesse vivissimo suscitato dalle opere d'arte nella cittadinanza e tenuto desto dalle strenne, dagli almanacchi illustrati, dalle poesie, dalle discussioni vivaci, Milano, assai più di Roma, si affermava allora come il centro artistico più vivace d'Italia. Con la protezione dell'amico Palagi, l'Hayez ottenne un buon posto pel suo quadro all'esposizione di Brera; e tosto il gruppo dei romantici, di quanti cioè aderivano alle idee del Manzoni, del Grossi, del Porta, del Pellico, del Berchet, di Ermes Visconti e che battagliavano nel Conciliatore, gli fu attorno plaudente. E veramente era l'Hayez allora un innovatore. Osserva Luigi Chirtani, che da codesto quadro, esposto a Brera nel 1820, ha origine l'evoluzione romantica della pittura in Italia. Il *Dante e Virgilio* del Delacroix, principio della stessa innovazione nell'arte francese, è del 1822, il primo lavoro di Paolo Delaroche, *Giovanna d'Arco,* è del 1824. L'Hayez, nell'alzare in Italia la bandiera del romanticismo in pittura, non imitò dunque nessuno, non assecondò un'evoluzione straniera, fu originale.

Il marchese Giorgio Pallavicino acquistò il dipinto di Pietro Rossi a Pontremoli, e il conte Arese, che pur lo voleva, ottenne invece la promessa di un *Carmagnola*, che rispondesse, con più esplicita adesione ai romantici, all'entusiasmo destato allora dalla tragedia manzoniana. L'Hayez ritornò a meditare il nuovo soggetto nella quiete di Venezia, all'Accademia, nello studio del Matteini e del Lipparini; ma nella seguente primavera, insieme



348. — Francesco Hayez: Autoritratto.

col suo quadro, portò a Milano anche la moglie, e si stabilì colà, divenuto ormai pittore di grido. Il *Carmagnola* destava entusiasmo a Brera, mentre lo stesso pittore confessava che, tolta qualche espressione nelle teste e la composizione suggeritagli dalla famosa tragedia, non trovava vi fosse gran merito. Per sua fortuna l'Hayez non tralasciò mai di trattare con genialità anche il ritratto; anzi ricordava da vecchio, che la prima commissione da lui avuta a Milano era stata quella di un benefattore dell'Ospedale Maggiore; e, poi sempre continuando, mantenne il contatto colla vita vera e signorile, pur lasciandosi trasportare dalla idealità dei poemi e dei romanzi. Nel suo quadro dei *Vespri Siciliani* del 1821 introdusse, per desiderio dei committenti, i marchesi Visconti d'Aragona, i loro ritratti e quelli dei loro amici; copiò la testa della bellissima contessa Martini Giovio per la protagonista e il conte Pompeo Belgioioso pel fratello che sostiene la svenuta.



349. — Francesco Hayez: Alessandro Manzoni.
(Milano, R. Pinacoteca di Brera).

Essendo stato il Sabatelli chiamato in Toscana, l'Hayez fu invitato a Brera a sostituirlo; a Palazzo reale, assieme col Palagi, completò la decorazione dell'Appiani, aggiungendo parecchie medaglie a chiaroscuro; nel 1820, per invito del Podestà di Verona, andò colà a ritrarre in un grande quadro il famoso congresso di tutti i Sovrani d'Europa: era ormai il nuovo arbitro artistico di Milano. Lo vedremo ben presto stretto in amicizia con tutta la parte più nobile e intellettuale della città; tanto che le sue memorie ci sono preziose, anche per conoscere la società d'allora. I moti dei Carbonari nel 21 travolsero nella tragedia quella bella espansiva vita milanese, e l'Hayez vide piangendo l'arresto del conte Arese, che pur dal carcere pensò a fargli pagare il Carmagnola, e, quando parecchi anni dopo uscì di prigione, volle esser ritratto da lui in abito da galeotto, con la catena ai polsi.

Non mancarono critici malevoli, contrari ai nuovi quadri di storia del pittore veneziano, e qualcuno disse « marionette » le sue piccole figure e insinuò che ei altro non sapesse fare; ed egli ritornò allora alle figure colossali, dei suoi primi saggi, e dipinse l'*Aiace* e il *Sansone che guarda il leone atterrato*. Ma ormai il gusto del pubblico voleva da lui quadri di storia e di romanzo; nel 1823 egli ideò per il conte Sommariva l'*Ultimo bacio di Giulietta e Romeo*. Con ammirazione incondizionata oggi ancora contempliamo i disegni, gli studi preparatori di quelle sue opere, dove le figure sono sempre tutte di grande bellezza. Ci urta invece, nei dipinti, l'ambiente, quella mancanza d'aria, le architetture di un gotico falso e duro, che troviamo anche nelle ricostruzioni del Selvatico, e di altri architetti d'al-

lora. Il colore è bene intonato; ma certa vivacità di tinte è più voluta che sentita, o almeno contrasta a quel senso di verità suggestiva, che oggi è necessario a commoverci; si sente troppo spesso nell'Hayez il pittore educato su gli antichi veneziani, che si sforza di essere colorista, cioè vario e vivace di colore, più che potente e vero. Ciò per quel che riguarda le vesti dei suoi personaggi; chè invece egli ne tratta magistralmente il nudo e con passione, sì da essere colorista nel senso migliore della parola.

Seppe la gioia dell'indefesso lavoro. « Alzato per tempo, ci racconta, facevo una passeggiata, poi, entrato nello studio, non ne uscivo che alle quattro, ora del pranzo; nella stagione estiva, dopo il pasto, tornavo al lavoro, e così dopo due ore di riposo, ad occhio fresco, potevo meglio giudicare se vi fosse qualche correzione da fare ».

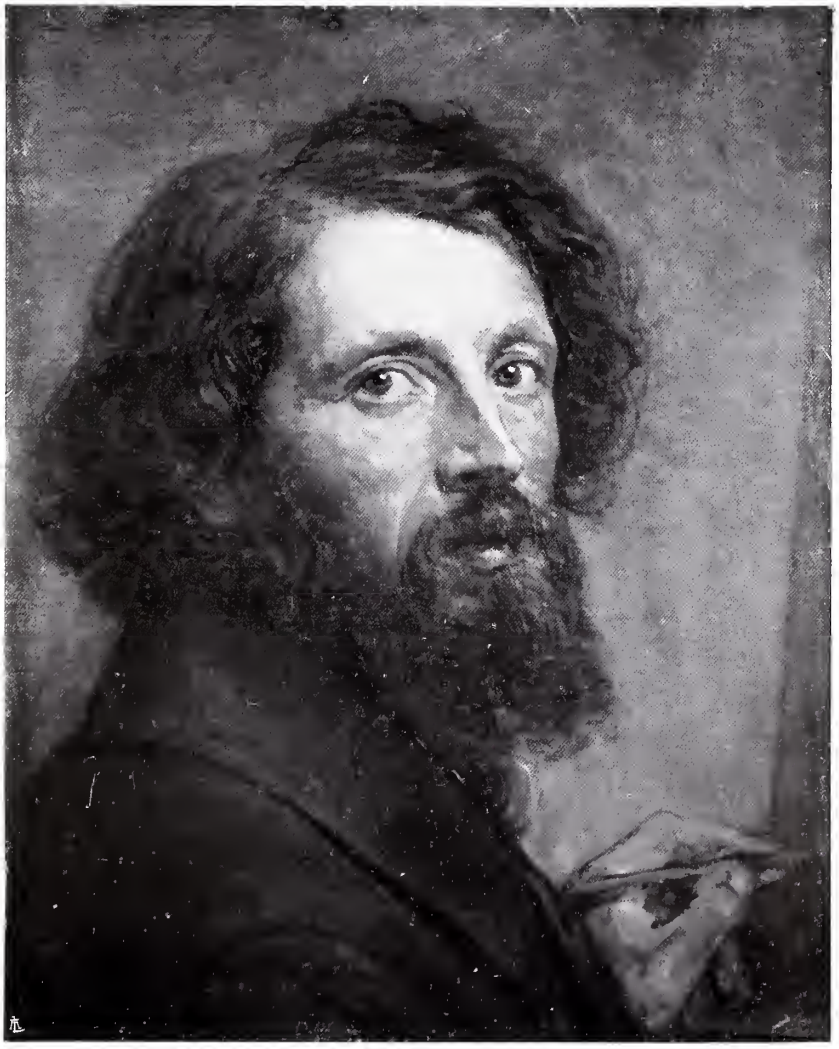
350. — Molteni e D'Azeglio: La Marchesa Luisa D'Azeglio. (Firenze, N. D. Clotilde Cornaro D'Azeglio).

Ricorda l'incontentabilità che tanto spesso, ad esempio nel quadro la *Sete dei Crociati*, dipinto per Carlo Alberto a più riprese, con lunghe interruzioni, dal 1836 al 1850, lo portava a cancellare e a cambiare le figure con inestinguibile ardore; mentre perseverando nello studio del nudo, egli stesso sentiva la sua maniera farsi più larga e più sicura. Insieme coi soggetti veneziani, che formavano, può ben dirsi, la sua specialità, non mancò di trattare argomenti tolti da Shakespeare, e dai fatti della rivoluzione greca, come *La strage di Patrasso*, i *Profughi di Parga*, e ritornò di tratto in tratto, per amor del nudo, ai soggetti biblici, come la *Tamar di Giuda*, o ai mitologici, o semplicemente alle odalische. Fra le infinite sue tele, egli ricordava con maggior piacere, o come le meglio riuscite: un *Ezzelino da Romano* del duca Litta, il *Francesco Foscari che condanna il figlio*, comperato dall'Imperatore, la *Bice svenuta nel castello di Rosate*, la *Riconciliazione di Adelaide* e finalmente quell'*Eccidio del tempio di Gerusalemme* del 1867, che donò all'Accademia di belle arti di Venezia, come il suo testamento pittorico.

Quando si abbia fatto un po' l'occhio alla intonazione scialba di colore, propria di codesto dipinto, alla levigatezza della superficie, al cielo, che manca d'aria, alla antipatica teatralità del vestiario di quei guerrieri romani, l'ammirazione per la drammaticità degli aggruppamenti, per la bellezza di alcune figure, vince, in chi giudichi senza pregiudizi, ogni contraria impressione, e l'ammirazione sorge spontanea e senza limiti e ci induce a proclamar l'Hayez maestro veramente geniale. Dirà il critico: nel dipinto manca un punto centrale di maggior rilievo, e parti viste di scorcio, o lasciate nell'ombra, per dar vita all'insieme; e dirà ancora: ogni figura, ogni gruppo sono stati qui considerati e disegnati a parte e messi insieme, poi; curati e finiti tutti ugualmente; farà il critico queste e altre giuste e pungenti osservazioni; ma che per ciò? L'arte può anche contraddire a tutte le regole, o,

quando meno, un artista è padrone di scegliersi e di imporsi le regole che vuole, pur che ottenga l'effetto di commuovere, di esaltare con le visioni che suscita vive davanti a noi; e qui veramente quei gruppi sono vivi, commoventi, belli, e per ciò l'opera d'arte è degna di ammirazione. All'Esposizione di Parigi del 1867, insieme con la *Riconciliazione di Ottone II con Adelaide di Borgogna*, l'artista espose il *Racconto del Garibaldino* e la *Battaglia di Magenta*, e al suo famoso popolarissimo *Bacio di Giulietta e Romeo* sostituì il *Bacio del volontario*.

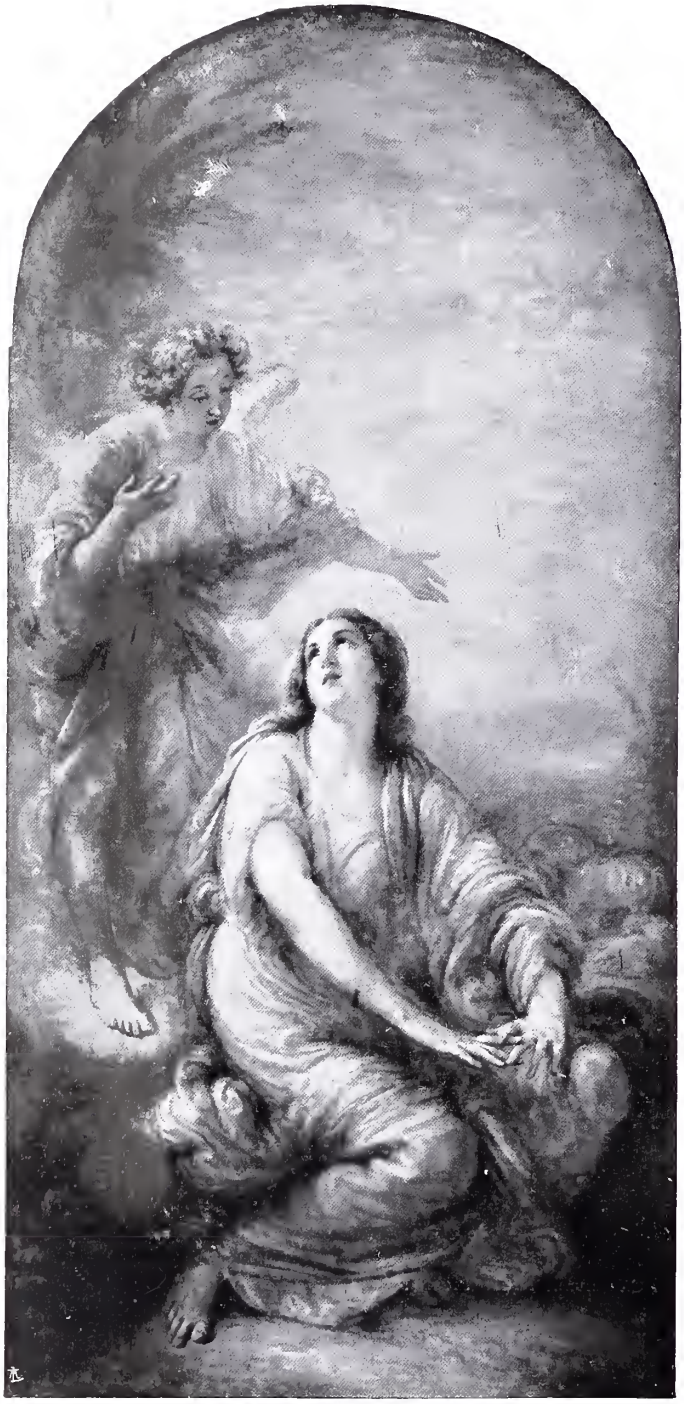
Natura umile e buona l'Hayez, che era pervenuto spontaneamente, e quasi inconsape-



351. — Giovanni Carnevali detto Piccio: Autoritratto.

volmente, ad iniziare in pittura il nuovo movimento romantico, serenamente, con perseveranza di studio e finezze di ricerche progredì sempre, evitando le discussioni e le lotte, e, professore di pittura a Brera prima come supplente, e dal 1850 in poi, morto il Sabatelli, con piena e indiscussa autorità, si vide crescere attorno una scuola numerosa e giovò a molti, accogliendo volentieri tutte le nuove manifestazioni d'arte, che sembrassero sincere espressioni di bellezza, sino a farsi ammiratore nel 1872, all'Esposizione di Milano, del tanto discusso bozzetto del *Cristo deposto* del Morelli, sino a sostenere che il ritratto della madre morta del Sonzogno, dipinto dal Cremona in poco più di un'ora, valeva le tremila lire che il pittore ne chiedeva. Se vecchio dissentì dal verismo del Carcano e di qualche altro innovatore, non è da farne le meraviglie; chè i nuovi sistemi si discostavano troppo da quel mondo

ideale da cui tutta la sua arte deriva. Messi in discussione i suoi quadri per mancanza d'aria e di luce e condannati in blocco, con tutti i quadri di storia, rimasero i suoi ritratti; e ad essi gli uomini di gusto, pur della età successiva, portata naturalmente alla critica e alla demolizione, si accostarono riverenti e lodarono, e più lodano oggi, la signorile grazia di quelli femminili e la finezza d'espressione di quelli di uomini di pensiero, come ad esempio il Manzoni e il Rosmini della Galleria di Brera. Bellissima è anche la serie degli autoritratti; uno appena abbozzato, ne lasciò l'artista morendo nel suo studio, e un altro, ancora di miracolosa freschezza, egli ne dipinse pochi mesi prima di morire (11 febbraio 1882) quando andava dicendo: « non sò perchè me trema la man ».



352. — Giovanni Carnevali detto Piccio: Agar confortata. (Anzano, Chiesa parrocchiale).

Ben pochi furono a Milano i pittori che potessero, nella prima metà del secolo, non dico gareggiare con l'Hayez, ma accostarsi a lui. Egli stesso ci ricorda due altri veneziani, che sul suo esempio erano venuti a tentar la sorte a Milano: Giovanni Darif (nato a Venezia 7 settembre 1801, morto a Milano nel 1869), che si distinse nel dipingere piccoli ritratti finitissimi e assai somiglianti, e Giovanni Servi (nato a Venezia nel 1808, morto a Milano nel 1885) rinomato per quadri di composizione con piccole figure, abbastanza vivaci, e professore aggiunto a Brera nella scuola di Giuseppe Sogni (nato a Crema 18 maggio 1795, morto a Milano 11 agosto 1874), buon pittore d'effetto, rinomato per il suo *Adamo ed Eva*, per la *Susanna al bagno* e per parecchi quadri di storia, ma che non si toglie dalla mediocrità. Maggiore ingegno dimostrava allora, cioè verso il 1830, Giuseppe Molteni (nato ad Affori nel 1801, morto a Milano nel 1867). Di buona maestria di pennello, ma scarso d'ispirazione, incline all'arte dell'Overbeck, trovava vigoria nei ritratti, dei quali alcuni lodatissimi. Si dedicò con buona preparazione al restauro dei quadri antichi, e fu in ciò molto benemerito.

353. Giovanni Carnevali detto Piccio: Mosè salvato dalle acque.
(Proprietà Goltara).

Grandi cose prometteva Carlo Arienti (nato ad Arcore in Brianza 21 luglio 1801, morto a Bologna 21 marzo 1833), il prediletto di Giovanni Rovani. Agitato dal fuoco della grande arte, invano lottava colla durezza della forma, e non seppe più superare il suo quadro famoso: *Una scena della congiura dei Pazzi* del conte Sciaffinati, così espressivo, così tipico dei tempi, agitati dalle passioni politiche: uno dei più belli fra il numero infinito dei quadri storici.

Nel paesaggio, Giovanni Migliara (nato ad Alessandria 1785, morto 1837) continuava con qualche pretesa romantica gli esempi del Canaletto e gli eran compagni Giuseppe Bisi (nato a Genova 1787, morto a Varese 1869) e Giuseppe Canella (nato a Verona 1788, morto a Firenze 1847); nè l'arte progredì certo in seguito per opera di Federico Moia (nato a Milano 20 ottobre 1802, morto a Dolo 29 marzo 1885), che poco o nulla aveva appreso nel suo viaggio a Parigi del 1830.

354. — Giuseppe Bertini: Ofelia e Laerte.

Un novatore deve considerarsi per taluni aspetti Massimo d'Azeglio, ma ne considereremo meglio l'opera in Piemonte, poichè a Milano egli ebbe troppo la pretesa di farsi valere come pittore di storia, in quadri con piccole figure, dove non valeva molto più di un dilettante.

Una nuova scuola di non piccola importanza era intanto sorta a Bergamo, per opera di Giuseppe Diotti (nato a Casalmaggiore 21 marzo 1779, morto colà nel 1846), proposto nel 1810 dall'Appiani a reggere quell'Accademia, fondata e ben dotata dal conte Giacomo Carrara, sul finir del settecento.

Verso il 1824 il Diotti, sostenuto dal critico d'arte Defendente Sacchi, cominciò a gareggiare a Milano coll'Hayez, benchè tanto di lui più legato alle regole accademiche e ai vecchi maestri; e persino quando, nel 1836, il Metternich chiamava a Vienna l'Hayez per fargli dare dall'Imperatore Ferdinando l'incarico di dipingere in Palazzo reale a Milano, in una medaglia del salone delle Cariatidi, l'Incoronazione, il Diotti gli si era posto di contro, come concorrente nella decorazione a buon fresco. Ma più che per l'opere proprie il Diotti ha importanza come maestro; poichè durante il trentennio in cui egli insegnò a Bergamo, dalla sua scuola uscirono pittori valentissimi come il Coghetti, lo Scuri, il Trecourt e il Carnevali detto Piccio.

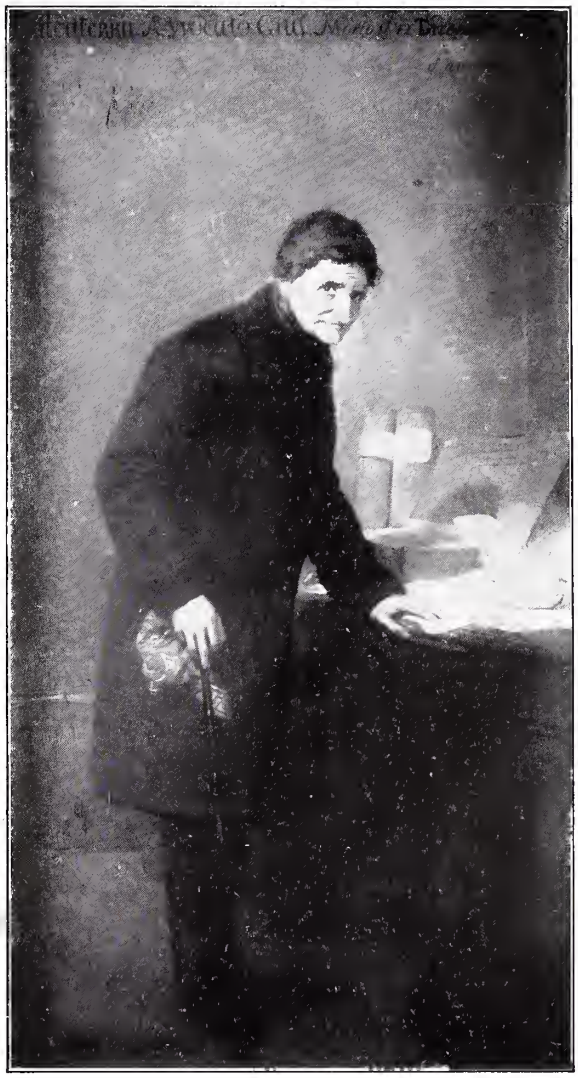
Di Francesco Coghetti (nato a Bergamo 20 luglio 1802, morto a Roma 20 aprile 1875) parlerò brevemente quando ci occuperemo dei pittori della scuola romana, poichè egli cambiò

colà il classicismo del Diotti con quello del Camuccini e, sempre rigido formalista, ma di buon intendimento nel chiarir i colori abolendo il nero nell'ombra ed altre durezze, fu nel 1871 nominato presidente dell'Accademia di S. Luca. Del pari fervente difensore della tradizione, Enrico Scuri (nato nel 1805, morto nel 1884), benchè tutto impregnato di una letteratura romantica, evidente nelle strane composizioni della *Danza dei morti* e del *Sogno della vita*, sostenne a Bergamo memorande battaglie in difesa dei principî della scuola classica del Diotti. Per contrapposto Guglielmo Trecourt (nato a Bergamo nel 1812 e morto a Pavia nel 1882) si diede di proposito ad aiutare e a difendere gli innovatori. Il critico e scrittore Defendente Sacchi, fondata a Pavia una scuola di pittura in cui, come vedremo, col Cornienti e col Massacra e poi col Faruffini e col Cremona, la gioventù mostrava molta disposizione per l'arte, aveva voluto che vi fosse preposto uno dei più distinti allievi della scuola di Bergamo, a continuarvi le tradizioni del Diotti. La scelta cadde sul Trecourt, il quale, se nei quadri sacri dipinti per varie chiese di campagna e nei ritratti non si allontanò gran che dai precetti del maestro, nelle teorie passò ben presto invece dalla parte dei rivoluzionari e non solo comprese e difese l'arte del Carnevali, ma alimentò quella del Farruffini e del Cremona, che si trovarono e si intesero nella sua scuola a Pavia. Sembrerebbe intempestivo, mentre ancora siamo nel folto dei pittori accademici e dei romantici, parlare di teorie innovatrici; ma ci invita a farlo il più singolare scolaro del Diotti: Giovanni Carnevali detto Piccio (nato a Montegrino presso Luino nel 1806, morto nel 1873). Aveva questi otto anni quando venne condotto per caso dal padre, povero manovale, abilissimo nel congegnar getti d'acqua, ad Albino, nella villa dei conti Spini, i quali presero a ben volere il bel fanciullo e soprannominarono *Piccio* quel precoce scarabocchiatore di muri e di carte e poichè egli mostrava certo genio, lo presentarono al Diotti, che, dopo qualche prova, ne constatò le innate disposizioni e lo prese fervorosamente a prediligere. A undici anni il Piccio aveva già copiati tutti i disegni e i gessi dell'Accademia, e il maestro così ne scriveva: « io predico che se costui spiegherà nell'immaginazione i medesimi talenti che nell'imitazione dimostra, diventerà non già un artista bravo, ma straordinario ». Magistrali riuscirono i suoi studi dal nudo e il Diotti li conservava come modello per gli altri allievi; ma, circa il colorire, sorsero fra i due artisti i primi contrasti. Il Carnevali non sapeva copiare dai quadri del maestro: ne caricava, ne falsava le tinte; e se invece, come racconta Ciro Caversazzi nella sua preziosa « Notizia », si metteva a ritrar il colore dal vero, sentivasi meglio indirizzato ed ispirato a rivelarne gli infiniti accidenti e le variazioni mirabili.

Nei suoi cartoncini di composizione, specie di bozzetti, che da quattordici anni in poi egli venne liberamente dipingendo, si possono seguire i suoi sforzi dell'analisi del vero, e insieme le sintesi semplificatrici, e il fiorir della grazia e del sentimento. Non gli mancarono incoraggiamenti e ben presto fu tenuto in grande considerazione nel mondo dell'arte, ciò che dimostra come i vecchi maestri fossero tutt'altro che ciechi alla nuova luce. Si racconta, come riferisce il Caversazzi, che l'Hayez, davanti a certi lavori del Carnevali, non potesse frenare esclamazioni di meraviglia; anzi un giorno, seduto al Caffè d'Europa, a Milano, richiesto da alcuni amici chi fosse quella singolarissima figura d'uomo, che usciva dalla Galleria De Cristoforis, voltatosi e riconosciuto il Piccio, fu dal pittore Corbari udito rispondere: « Costui è uno, che, se vuole, ci mette in sacco tutti ».

Giacomo Trecourt lo proclamava, addirittura, « il genio più deciso nella pittura che il nostro secolo abbia prodotto ». Se poi se ne perdette quasi la notizia, sì che oggi pare un rivendicato dall'oblio, lo si deve, oltre che alla morte precoce, alla sua stravagantissima natura e alla sua produzione così frammentaria, dispersa, e per gran parte semplicemente abbozzata. « Gli mancò, come osserva ancora il Caversazzi, una sana meccanica spirituale della volontà, e gli abbondò invece uno spavento intimo e un umor particolare di incontentabilità e di ricerca; onde l'opera sua risultò piena di esitazioni e di variazioni e di elementi incerti e mutevoli ». « La passione non lo lasciava parlare; le sue labbra tremavano di ansietà e le mani di commozione sentendo l'onnipotenza delle cose inesprimibili ».

Fu in fondo il più acceso o il più profondo dei romantici. Alto, magro, anzi esile, ci viene descritto, e lo vediamo nei ritratti e nelle caricature del tempo, sempre vestito di abiti neri, chiusi fin sotto al mento, con la grossa testa dalle prominenze frontali molto sviluppate, con la lunga zazzera ricciuta, e la barba intera, piuttosto rada, tutto incolto con mani grandi, lunghissime. Possedeva talora parecchie abitazioni ad un tempo, e interi appartamenti ch'ei tenea chiusi, eppur da giovane si facea arrestare e mettere in prigione per vagabondaggio; tenero del padre, andava a piedi, camminando per molte ore, al suo paese, e arrivato presso casa si accontentava di sentir le tranquille voci dei suoi nella quiete domestica, e se ne tornava via senza farsi vedere; innamorato, timido come un fanciullo e tragico nel suo dolore, è, come dissi, il più genuino e sincero dei romantici. Instancabile camminatore, abilissimo nuotatore, nei giorni di estate si tuffava volentieri nel Po o nel Ticino e durante un suo soggiorno a Cremona, verso la fine di giugno e i primi di luglio del 1873, ogni sera si gettava a nuoto nel Po. Scomparve, nè per un certo tempo gli amici cremonesi seppero nulla di lui; ma, mossi da qualche sospetto, avuto notizia di un cadavere che, trovato nel fiume, era stato sepolto, lo fecero disumare e scoprirono così la salma di Giovanni Carnevali.



355. — Giuseppe Bertini: Ritratto dell'avvocato Calcaterra. (Milano, Esposizione Permanente).

Il primo quadro di grandi dimensioni: l'*Educazione della Vergine*, fu commesso al Piccio quando ei non aveva ancora vent'anni, dalla parrocchiale di Almeno S. Bartolomeo, e fu tenuto a Bergamo sempre in grande onore, tanto che nel 1861 lo si mandò all'Esposizione nazionale di Firenze per iniziativa della Commissaria Carrara.

Nel 1830 la chiesa parrocchiale di Alzano gli ordinò una pala con « *Agar confortata dall'angelo nel deserto* ». Egli la cominciò, ne fece infiniti disegni e bozzetti e la diede terminata solo nel 1863, quando già tutta una nuova visione delle cose, della luce e dei colori aveva pervasa la sua arte; e allora, per i giudizi di quanti, abituati all'arte accademica, non poterono di subito comprender la nuova maniera e non si sentirono attratti a seguirla, dopo vivaci polemiche la chiesa di Alzano rifiutò il dipinto, che per protesta fu subito comperato dal signor Daniele Farina di Bergamo. Agar siede sul davanti, nel mezzo del quadro, e si volge all'angelo che le appare improvviso dalla stessa parte donde s'alza il sole ardente sul deserto, mentre il bimbo sta lontano presso un arbusto e si scorge in penombra. Tutto intorno la luce rosastra avvolge le figure e dà a tutto un fluttuar di contorni. La grazia delle figure e dei volti ci ricorda ancora, come in altri dipinti del Piccio, lo studio dei nostri grandi cinquecentisti, di Raffaello, del Lotto, del Parmigianino; la novità è in quell'atmosfera cangiante,

in quel sottile avvicinamento di toni simili, che si richiamano, che si rispondono, attraverso il variar della luce. « Sembra una cosa naturale vista in un grande specchio », asseriva il Trecourt, proclamandola un capolavoro. Vi è superata una delle più grandi difficoltà che l'arte presenti; quella cioè di far rilevare gli oggetti senza la risorsa delle ombre, e vi è

356. — Giuseppe Bertini: Ritratto del signor Alessandro Finzi.

resa la vaghezza di tono che conservano all'aperto anche le parti non colpite dalla luce, con tutti i più sottili trapassi. Era, in Italia, la prima rivelazione del divisionismo, del luminismo. Il Carnevali nel 1831 si era recato per breve tempo a Roma e nell'autunno del 1845, insieme col Trecourt, attraversata la Svizzera, aveva visitato Parigi. Certo ivi egli apprese alcunchè dei nuovi tentativi di quegli artisti d'oltr'alpe. Pure, fondamentalmente, il suo modo artistico è affatto originale, inquantochè non si allontana dalla nostra tradizione, ma cerca di svolgerla in un'atmosfera di sogno, radiosa, irreale; e ciò distingue nettamente il Piccio dai pittori naturalisti e luministi che vennero poi. Ci parrà quindi naturale che, pur

357. — Eleuterio Pagliano: L'Aldobrandina ricusa di ballare con Maramaldo.

non seguendolo, artisti tradizionali come il Diotti e come l'Hayez, non si sentissero portati ad avversarlo. Dipinse egli altri quadri per le chiese del Bergamasco, e piccole Madonne e Sante Maddalene, come studio dal vero. Fu ritrattista di grande valore, e lasciò gran numero di ritratti a Bergamo, a Milano, a Cremona, a Pavia, non tutti però condotti a termine e non tutti del pari riusciti. Ve n'ha alcuni che fanno veramente amare la persona ritratta, come quello della vecchietta dalla cuffia ornata con nastrini bianchi, rossi e verdi, tanto ammirato all'Esposizione di Firenze. Ricordiamo ancora una serie di studi di giovani donne, uno più dell'altro gustoso, morbido, patetico; infine alcuni paesaggi con scene bibliche che derivano, ma con nuovo spirito, da Claudio di Lorena, e bozzetti graziosissimi a tinte leggere, coi più vaghi accordi, dove campeggiano nudi femminili gustosissimi. A Bergamo aveva anche dipinto dei vasti affreschi decorativi, che pur troppo andarono distrutti. Amò ritrarre le proprie sembianze: quella sua faccia da profeta, quei suoi occhi che guardavano l'irreale.

Il Piccio ci ha portati lontani; e, accontentandoci di aver intanto intraveduto il formarsi

358. — Eleuterio Pagliano: La figlia del Tintoretto.

intorno a Milano, a Bergamo cioè e a Pavia, di altri centri d'arte più ristretti, ma forse più sinceri, ritorniamo a passar in rassegna gli scolari dell'Hayez, man mano che le nuove generazioni gli sorgevano davanti. Prima di tutti ecco un ribelle: Cherubino Cornienti (nato a Pavia nel 1816, morto a Milano 12 maggio 1860). Il suo *Mosè fanciullo che calpesta la corona di Faraone,* non solo inneggia a la rivolta popolare del quarantotto, ma, anche artisticamente, con quelle grandi figure di forte rilievo, con una colorazione vibrata, si stacca violentemente dai modelli accademici allora in uso. Il Cornienti era venuto dodicenne a Brera, aveva ammirato il Bossi, il Sabatelli, applaudito con fervore giovanile all'Hayez, ma già col suo primo saggio, il *Paolo Erizzo,* mostrava una natura tutta sua, audace, aggressiva, amara. Un altro suo saggio che è a Brera: *La moglie del Levita,* mette bene in mostra le sue doti plastiche e coloriste, il suo amore del vero, assai meglio a mio credere dei quadri storici come il *Trivulzio davanti a Luigi di Francia,* il *Vinci col duca Lodovico nel refettorio delle Grazie.* La malattia gli tolse il vigore e lo spense ancor giovane. L'Hayez, che non fa cenno nelle sue memorie del Cornienti, ricorda invece, fra i giovani che cominciavano a dar speranza di originalità nell'arte, per primo Giuseppe Bertini, appartenente a famiglia tutta di artisti, poi vicino a lui, Eleuterio Pagliano. « E per la pittura di genere, continua l'Hayez, Domenico e Gerolamo Induno. Domenico fu maestro al fratello e può

dirsi il capo di quella scuola, introdotta allora a Milano. Gerolamo si scostò alquanto dal maestro nelle forme più pure e nelle tinte meno fosche, pur conservandone sempre lo stile ». Ho riportate testualmente le parole del vecchio maestro, poichè nella stessa successione in cui egli dispone i nomi di cotesti suoi scolari milanesi, possiamo vedere il vario grado d'affinità che sentiva con essi. Infatti Domenico Induno, benchè di un decennio maggiore degli altri (nato a Milano nel 1815 e mortovi il 4 novembre 1878) portato dal quadro di genere alle ricerche naturalistiche, si mette su di una nuova strada e si allontana da lui, mentre il Bertini è quegli che, per elevazione ideale, più si accosta al maestro e ne continua e ne rinnova l'arte. Giuseppe Bertini (nato a Milano 1.° dicembre 1825 e mortovi il 24 novembre 1898) trovò nel padre, rinnovatore a Milano della vecchia indu-

359. — Domenico Induno: Il bollettino della pace di Villafranca.

stria della pittura su vetro, il suo primo maestro; fu poi a Brera, e a vent'anni ebbe il premio al concorso finale col suo *Dante e Frate Illario*, di sentimento elevato, espressivo nella composizione, sobrio, anzi piuttosto freddo, nel colore, ma perciò appunto meglio intonato. A Roma e a Firenze il suo idealismo si consolidò coll'ammirazione dell'Overbeck, e con lo studio fervoroso dei nostri quattrocentisti, in cui gli era compagno e guida Giuseppe Molteni. Però non ebbe in dispregio il Tiepolo e sul suo esempio apprese l'arte delle ampie decorazioni, che poi svolse nel salone della villa Ponti a Varese e nel sipario del Teatro della Scala. Nel 1885 Domenico Morelli, venuto a Milano a conoscervi l'arte e gli artisti, scriveva: « un certo Bertini ha fatto premura di avermi allo studio e ti so dire che è un artista più forte di Hayez ed è più giovane di me ». Il *Torquato Tasso alla corte di Emanuele Filiberto*, ora nel palazzo reale di Torino, doveva esser considerato nel tempo in cui fu dipinto, veramente come un documento di notevole progresso sulle pitture precedenti, ed ancor oggi lo si giudica pittura egregia; come non si può disconoscere una vigorosa, eloquente drammaticità all'*Ofelia e Laerte*, uno dei più popolari dipinti del Bertini. Non piccola parte della sua attività fu spesa in vantaggio delle nostre raccolte

GIACOMO FAVRETTO
LA DAMA VENEZIANA ::

360. — Domenico Induno: L'antiquario.
(Firenze, R. Galleria Moderna).

d'arte antica. Forse la contemplazione dei capolavori del passato, qualche volta venne a togliergli il contatto con l'arte più viva, più giovanile del suo tempo; sicchè in lui si nota col progredir dell'età quasi un arresto, anzichè un progresso come nell'Hayez. Ma chi voglia persuadersi dell'elevatezza del suo sentimento artistico, non ha che a guardare i suoi ritratti, che adornano le case dei signori milanesi. Basti citare quello del vecchio avvocato Calcaterra, benefattore dell'Ospedale.

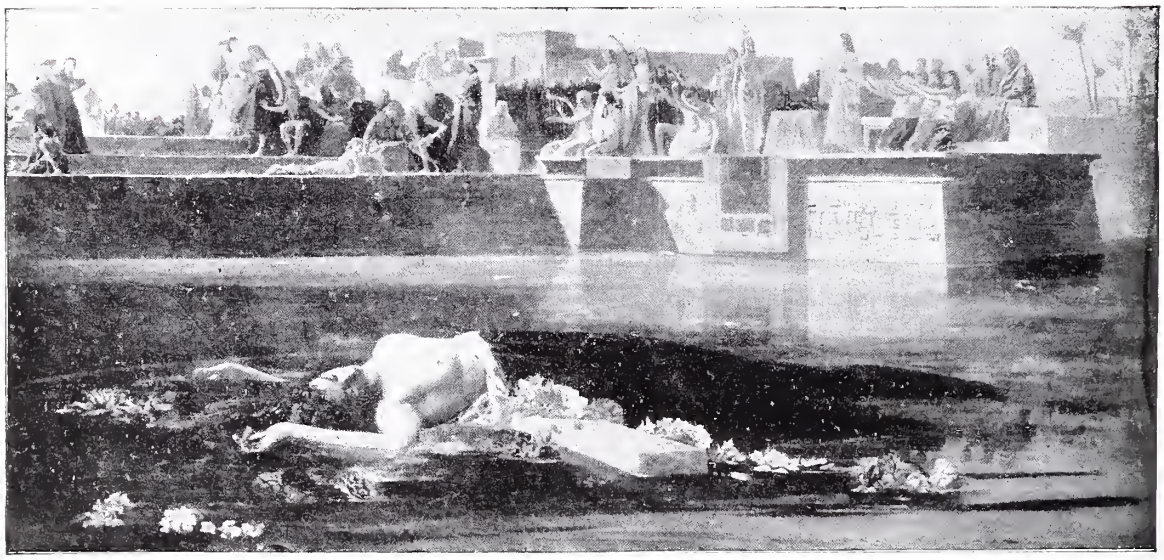
Ebbe spirito assai meno elevato e fine, ma doti più vivaci e pronte di pittore ELEUTERIO PAGLIANO (nato a Casal Monferrato nel 1826, morto a Milano nel 1903) e un colorir più vario e ardito, benchè non sempre intonato. Se si aggiunge il più ampio respiro della sua vita di patriotta e di soldato, che il 48 trova a Roma fra i bersaglieri lombardi del Manara (a Roma rimase fino al 1851) e il 59 nelle file dei garibaldini in Lombardia, se si aggiunge l'amicizia che lo stringeva a Giovanni Morelli e i consigli e gli incitamenti che continuamente ne ebbe, non farà meraviglia, che per qualche tempo il Pagliano potesse quasi tenere il primo posto fra i pittori d'Italia.

361. — FEDERICO FARUFFINI: Gli scolari dell'Alciati.
(Milano, Esposizione Permanente).

L'arte sua culmina nel quadro *La figlia di Tintoretto morta*, esposto a Firenze nel 1861, dove commosse e per il soggetto patetico e per la bella e larga semplicità della fattura. Ebbe il secondo premio a Parigi nel 1867 con l'*Assalto al Camposanto di Solferino*, e il primo a Milano nel 1872 per la *Figlia dell'Aldobrandini che rifiuta di ballare con Maramaldo*, preposta al *Cristo deposto* e alla *Salve Regina* di Domenico Morelli. Da allora si può dir che cominci il decadere della sua pittura, che si fa sempre più liscia e convenzionale, come ad esempio nello *Zeusi nel Tempio di Venere* del 1887, che è alla Galleria Comunale di Milano. Il soggetto del *Manara ucciso, contemplato dai commilitoni*, eroica scena che egli aveva vissuta, non valse a scuoterlo, ad ispirarlo. Il quadro, ora alla Galleria nazionale di Roma, è sordo, quasi insignificante, e non è a dir che il Pagliano non vi faticasse, chè anzi ricorse nel 1883 al Morelli per aiuto. Più leggeri, senza altre pretese che un buon intento decorativo e pittoresco, i suoi affreschi allegorici *Venezia* e *Napoli* della stazione di Milano, o gli altri ora riprodotti a mosaico della Galleria Vittorio Emanuele, sono forse ancora quel che di più libero, di più gustoso rimanga di lui. Ebbe lunga vecchiaia.

Con maggior simpatia guardiamo oggi i quadri dei due Induno, pittori umili, timidi forse, ma sinceri e che per certo gustoso realismo meglio rappresentano la pittura dei tempi nuovi. DOMENICO INDUNO veniva dal popolo e nei suoi primi anni conobbe la povertà. Sentendo vivo trasporto per l'arte, ma dovendo scegliersi un mestiere, si adattò come garzone nella bottega di un orefice, dove conobbe l'incisore Cossa, che lo protesse e gli faci-

litò la via degli studi. Uscito dalla scuola dell'Hayez, si fece conoscere con qualche quadro di soggetto storico e religioso, ma ben presto si dedicò alle scene di genere, senza perdersi nei soliti soggettini frivoli. Il suo quadro la *Questua*, che ritrae le dame milanesi in atto di andar raccogliendo le offerte per le vittime del quarantotto, e l'altro, il *Bollettino della pace di Villafranca*, ci trasportano in un ambiente d'arte ben più elevato del quadretto di genere. Vi è in essi la bonarietà popolana, che sente intensamente e nobilmente quando si accende d'amore per la patria e per la guerra, e lo spirito del tempo è reso in modo mirabile. Artisticamente la sua opera segna un notevole passo avanti, specialmente nella fusione del paesaggio, tanto trascurato sino allora, col quadro di figura; e il colorire, pur essendo molto sobrio, è più naturale. Gerolamo Induno (nato a Milano nel 1827 e mortovi nel 1890), educato, come si disse, all'arte del fratello, ferito ancor studente nel 1849 durante la difesa di Roma, entusiasta per ogni fatto d'arme, seguì l'esercito piemontese in Crimea e poi le file garibaldine, trovando così un elemento vivo, vibrante per i suoi quadri, dove l'episodio patriottico è sempre elevato a sincera espressione artistica.



362. — Federico Faruffini: Sacrificio al Nilo.

Gerolamo Induno ebbe anche ardimenti coloristici, e si venne formando nel volger degli anni una pennellata sempre più libera e sicura.

Siamo così giunti alle generazioni di giovani pittori che si affermano, con idee innovatrici, dal 60 al 70, quando un fervore di ingrandimento, di espansione, agita tutta Milano e ne raddoppia le energie. Non bisogna però disconoscere totalmente il diretto influsso, che, in quegli anni, esercitava come elemento innovatore, l'arte francese.

Così, per tacer d'altri, Sebastiano De Albertis (nato a Milano 14 gennaio 1828 e mortovi 29 novembre 1897) volontario con Garibaldi, e, di poi, tutto attratto da quadri di soggetto militare e sportivo, trionfatore col suo *Pastrengo* della mostra di Torino del 1880, non si spiegherebbe, nella deliziosa luminosità di certe sue gaie vedute, con cavalli da corsa, o carrozze che sfilano lussuose, senza gli esempi della raffinatezza dei vedutisti parigini. Tuttavia, per la massima parte, il movimento della pittura lombarda in quel decennio permane originale; anzi, come al solito, si presenta con caratteri del tutto personali e offre improvvise rivelazioni.

L'apparizione, ad esempio, di Federico Faruffini (nato a Sesto S. Giovanni, Milano 6 febbraio 1831, morto a Perugia 16 dicembre 1869), fu così subitanea e rapida da non lasciar si può dir il tempo ai suoi contemporanei d'accorgersene. Anche il Faruffini è quasi un rivendicato di ieri, e ben a ragione, chè merita d'esser posto fra i più nobili ed espressivi pittori del suo tempo.

Prossimo già a laurearsi in legge a Pavia, la vocazione artistica lo trascinò alla scuola civica di pittura, diretta, come sappiamo, da Giacomo Trecourt, l'apologista del Piccio. Ebbe ivi a compagno il Cremona, col quale passò alle accademie di Milano e di Venezia. Si rivelò d'un tratto all'Esposizione di Brera nel 1854, dove espose quattro quadri: *Gli scolari dell'Alciato, l'Annunciazione, Sordello e Cunizza, Nicolò Machiavelli e Cesare Borgia;* l'acquarello: il *Coro della Certosa di Pavia,* e schizzi e studi di costumi.

L'anno dopo, pure a Brera, esponeva altri sei quadri, fra i quali: *Il sacrificio al Nilo,* ora alla Nazionale di Roma.

Scontento della critica e più ancora della indifferenza del pubblico, decise di cercar fortuna all'estero; infatti nel 1867, al Salone di Parigi, col *Borgia,* che contendeva il primato al *Tasso* del Morelli e con la *Morte di Ernesto Cairoli,* ottenne la medaglia d'oro di

363. — Gerolamo Induno: La lettera dal campo.

prima classe. Ma il premio non voleva dir la fortuna. Disgustato e già farnetico, per distrarsi cominciò a viaggiare; andò in Grecia, soggiornò a Roma, soffrì la miseria, la fame, decise di cambiar mestiere e aprì uno studio di fotografia a Perugia. Ivi nel 1869 disperato, solo, troncava col veleno la vita divenutagli, a trentotto anni, insopportabile. Tutta la gioventù, che in Italia sorgeva con nuovi ideali artistici, già incominciava ad amarlo e a esaltarlo come un maestro; ma l'ambiente, pure a Milano, così ricca, così fervida, era ancor sordo, lento a muoversi, tutto avvinto ai vecchi maestri.

Del resto la causa intima della tragedia, che spezzò la nobile vita del Faruffini, più ancora che nelle avversità della sorte, va ricercata nello stesso impeto di quella sua produzione straordinaria, che doveva esaurirne, travolgerne le facoltà intellettuali. Il primo dei suoi dipinti, in quella sua rapidissima produzione, sembra sia stato: gli *Scolari dell'Alciato.* I giovani gaudenti, aggressivi, spiano di sopra a un tetto la tranquilla vita delle monache e gettano fiori come un invito all'amore, alla gioia. Il taglio del dipinto è nuovo e gustoso, le figure hanno evidenza plastica, il colore è fresco, succoso, fuso nell'aria, la

visione non ha nulla di ricercato; il soggetto storico è appena un pretesto ad esprimere il sentimento che occupa tutto l'anima del pittore.

Seguì il *Sordello*, ora alla Galleria municipale di Milano. Il Trovatore si inginocchia davanti a Cunizza, nell'appassionata, poetica profferta d'amore; mentre in alto, nella lunetta, in un'atmosfera di visione, rivediamo la scena dantesca. Qui il colore si fa quasi violento, fuor della solita regola nei contrasti, ed ha una sua propria eloquenza. La *Vergine al Nilo*, con la nota dominante di quell'acqua verde, che scorre tranquilla, immensa, indifferente, spietata come la sorte umana, e trascina la vittima fra i placidi concerti dei musici e le preghiere dei sacerdoti, mette i brividi.

Il *Borgia e Machiavelli*, dopo i trionfi parigini, non si sa dove sia andato a finire; ne rimane la terribile acquaforte, incisa dallo stesso pittore, e parecchi studi interessantis-

364. — Gerolamo Induno: La fidanzata del Garibaldino.

simi anche come testimonianza delle ricerche, per cui l'artista non disdegnava ricorrere ai più significativi capolavori della nostra pittura cinquecentesca. I suoi violenti, nervosissimi bozzetti: *La Città Etrusca, La Gioventù di Lorenzo il Magnifico, Boccaccio che spiega Dante, Dante giovanetto, Il Baccanale, La scena dell'Inquisizione*, sono promesse, germi di nuovi quadri, lampi di un gruppo di folgori scoppiate fuori da quel suo tumulto, e, insieme coi pochi quadri condotti a compimento, ci attestano una potenza inventiva veramente straordinaria, vulcanica. Certo se egli avesse avuta la forza, o la fortuna, di compiere il ciclo della vita e le promesse che la rendevano sacra, l'Italia settentrionale avrebbe essa pure avuto il suo grande pittore tragico, veramente nazionale, il suo Domenico Morelli.

Col Cremona, col Ranzoni, con Mosè Bianchi, col Carcano, si afferma a Milano quel gruppo di pittori che rivendicano, a mio modo di vedere, insieme con l'originalità individuale, anche una sincerità o un'immediatezza dialettale alla loro arte, facendo prevalere in essa delle caratteristiche speciali dell'ambiente in cui vivono e da cui risentono continuo, diretto incitamento.

Già i quadretti degli Induno hanno fisonomia schiettamente lombarda nonchè milanese; e i nuovi pittori più si sciolgono da ogni sostenutezza stilistica, da ogni ricercatezza di purismo.

Anche in letteratura, il romanticismo d'elevato stile e prettamente italiano del Manzoni, assume in quegli anni. negli scritti del Rovani, nelle poesie di Emilio Praga, una fisonomia lombarda, milanese, assai più dialettale che italiana, nello spirito almeno, se non nella parola. Si sente la maggior confidenza con l'ambiente, che porta a certa rilassatezza formale, a una facilità di improvvisazione, che, specialmente alle arti figurative, dona spontaneità ed arguzia. Non si tratta tanto di verismo e di naturalismo, chè anzi durante il periodo in cui operarono il Cremona e il Ranzoni, il romanticismo degenera in forme strane di scapigliatura, così nella vita come nell'arte; ma si tratta di cercar elementi e forme di maggior vigoria emozionale, attinti liberamente dall'ambiente. L'arte del Cremona, ad esempio, è tutta di essenza romantica; è pittura di sentimento, che anzi spesso degenera in sentimentalismo, e alle volte si giova dei motivi più frusti, dai cavalieri arditi, agli innamorati spasimanti; ma grazie alla affettuosità e giocondità lombarda, che tutta la pervade, essa rialza quei vieti elementi con una insolita vivacità, e con spontaneità ridente.

365. — Tranquillo Cremona: Marco Polo dal Gran Kan dei Tartari.
(Roma, Galleria Nazionale).

Tranquillo Cremona (nato a Pavia 10 aprile 1837, morto a Milano il 10 giugno 1878) fanciullo vivacissimo, mostrò precoce propensione per l'arte, e fu messo nel 1849 alla scuola di Pavia, diretta da Giacomo Trecourt; ma due anni dopo, rimasto orfano, egli passava a Venezia, presso la famiglia di suo fratello maggiore, avvocato; e veniva iscritto a quell'Accademia di Belle Arti, dove, sotto la guida del Grigoletti e del Lipparini, imparò a disegnare con corretta eleganza, e si impresse negli occhi la vivacità coloristica degli antichi maestri. Rimase a Venezia fino al 1859, quando, colpito dalla coscrizione austriaca, mentre stava per scoppiare la guerra, preferì fuggire in Piemonte. Dopo la vittoria delle armi nazionali ritornò in Lombardia, e continuò gli studi a Milano, a Brera, iscrivendosi alla scuola del Bertini, dove ebbe compagno il Ranzoni e Mosè Bianchi, mentre il Carcano studiava con l'Hayez. A Brera, nel 60, espose un suo primo *Falconiere;* di poi un quadro storico con *Maometto II che fa recidere il capo ad Anna Erizzo, ribelle alle sue voglie,* e nel 62, quando ancor studiava col Bertini, non troppo premuroso a quel che pare verso di lui, ebbe con la *Visita alla tomba di Giulietta e Romeo* il suo primo grande successo. Il quadro gentile, graziosissimo, rampollava per ispirazione dal *Bacio* dell'Hayez, soffuso da una dolce malinconia. L'anno appresso ottenne un vero trionfo, non tanto col suo grande quadro storico: *Marco Polo presentato al Grande Kan dei Tartari,* quanto col *Falconiere* famoso.

Del primo dipinto così scriveva allora il Rovani: « La composizione vi è spontanea e vera; il color locale è raggiunto, il costume è esatto; la tavolozza è sicura sino all'audacia e all'azzardo; ma il pennello nell'esternare abilità, vi fa anche mostra di uno sprezzo, che eccede ogni misura. Il così detto sprezzo razionale è una dote preziosa, ma quando rispetta il disegno, ma quando non ci lascia nel dubbio se il lavoro sia finito oppure aspetti di ricevere l'ultima mano dall'autore ». Mentre oggi il dipinto pare a noi tanto liscio e leccato, il Rovani vi scorgeva già quegli elementi di nuova tecnica, che daranno poi carattere originale al dipingere del Cremona. La figura del Gran Kan e quella soavissima di sua figlia, primeggiano nel dipinto e sono veramente belle; ma tutto ivi sente ancor di scuola, per quanto con spirito più libero e spontaneo. Il *Falconiere* era invece una parola libera e ardita e piacque ben più, anzi diventò subito popolare. Il Cremona aveva trovato e fissato il tipo più espressivo e suggestivo dei suoi quadri. La trovata consisteva nell'aver saputo fermare in un gruppo di due figure, anzi di due busti o di due teste, un momento di vera passione, d'amore intenso, in modo da colpir subito l'animo del riguardante; egli seppe poi render cotesta sua trovata più fine di soggetto, più dolce e spontanea.

Godendo già di certo nome, nel suo appartamento di via del Conservatorio a Milano, in una specie di suo studio improvvisato, il Cremona si trovò d'attorno una combriccola di compagni pittori, che gli servivano da modello, di amici letterati e giornalisti, che formavano tutti insieme una compagnia allegra e mattacchiona, pronta ad ogni sorta di scappate. Dal 63 al 66, travolto da quel perpetuo carnevale, il Cremona poco produsse, ma molto osservò, e si accostò alla vita milanese, godendo lo spettacolo di quella larga, affabile signorilità, che dal Teatro della Scala al Teatro Milanese, aperto da Carlo Righetti per l'arte dialettale, e diventato il ritrovo di belli spiriti, si manifestava con tutto il fascino di una vita nuova, che si risveglia e gode di subita prosperità. Intanto il problema artistico del chiaroscuro, già intraveduto dal Piccio, gli si affacciava suggestionandolo. Come in natura non vi sono ombre, ma solo corpi variamente bagnati dalla luce e con varia proprietà di riflessi, così non doveva l'artista basarsi più su di un'astrazione irreale di chiaroscuro, ma doveva rendere solo i riflessi, far vedere le cose nella luce. E cominciò ad abolire i contorni, in modo che le figure invadessero il fondo e il fondo le figure, a ricercar gli impasti rari, formati di colori multipli ma tenuti divisi, ottenendo una vaporosità nella quale par si celi la sicurezza veramente plastica del suo disegno.

Il Cremona non giunse però a tal punto da solo. Anzitutto l'arte sua aveva risentito degli esempi del Faruffini, nell'ardimento del colorire, o di Bernardo Celentano; ma in special modo, per quel che riguarda la tecnica, egli aveva avuto compagno nelle ricerche l'amico Daniele Ranzoni, da cui egli anzi confessava di aver avuto ad un certo momento: aperti gli occhi.

Daniele Ranzoni (nato ad Intra nel 1843 e mortovi nel 1889) passò come una meteora nell'arte lombarda, senza destare fervore di critiche o di apoteosi con la sua produzione, fatta, quasi esclusivamente, di ritratti, e di pochi paesaggi. L'ammirazione rifiammante in questi ultimi decenni per il Cremona, ha richiamata l'attenzione anche su di lui. Giovanetto, da Intra, dove aveva appreso i primi elementi del disegno da un maestro delle scuole tecniche, era passato a Torino per qualche anno, ed ivi è probabile che dal Fontanesi, il grande rinnovatore del paesaggio, assorbisse la prima idea di un nuovo, più libero, modo di dipingere. Malfermo di salute, riparò spesso alla sua Intra e godette di quella quieta vita provinciale nella calma del lago. Venne a Milano a Brera, come abbiamo già detto, vi strinse amicizia coi giovani pittori e fu iniziato nella loro compagnia scapigliata. Il Ranzoni dipingeva già allora con colori schietti, senza impasti sulla tavolozza, usando un lungo pennello, che intinto di colore schietto, passava a tratti con brevi leggere impressioni sulla tela. Fu quella maniera libera e sfumata che impressionò il Cremona, quando vide il ritratto della contessa Greppi fatto dal Ranzoni.

Le teste di quest'ultimo sono infatti ancor più vaporose, più indeterminate di quelle del Cremona e l'insieme ne è come più nebbioso: alle volte più delicato, alle volte invece

più vuoto. Hanno tutte quelle sue teste il buon tipo e il sorriso lombardo, cui giova molto quella leggerezza di tocco; sono tutte un po' sentimentali, ma di una sentimentalità sana, bonaria, provinciale. Col Cremona, ebbe il Ranzoni per alcuni anni comune lo studio in una casa, o meglio in un giardino, di corso Porta Nuova; e in comune essi ebbero i protettori fra i quali specialmente benefici i Pisani-Dossi. Trovò amichevole e festosa ospitalità anche nella famiglia della principessa Troubetzkoy, che villeggiava presso Intra, e per qualche tempo fu precettore dei suoi figliuoli, uno dei quali, Paolo Troubetzkoy, doveva eccellere come scultore.

Dai Troubetzkoy il Ranzoni conobbe l'Ambasciatore inglese Paget, che nel 1877 lo indusse a recarsi a Londra, dove, geniale ritrattista come era, avrebbe potuto far veramente

366. — Tranquillo Cremona: Il Falconiere.

fortuna, se la nostalgia non l'avesse vinto. Ritornato ad Intra s'innamorò di una gentile signorina, che villeggiava sul lago, ma il fidanzamento non portò al matrimonio, e il pittore se ne afflisse oltremodo; da allora la ragione gli si ottenebrò, ed egli visse parecchi anni in una gran prostrazione della volontà, rotta solo da qualche buon momento di lavoro; sin che si spense, egli pure come tanti altri di codesti nostri geniali artisti, prematuramente. Chiuso nella sua finezza spirituale, nella sua malinconia, mosso a dipingere solo dalla simpatia che il vero gli suscitava, non assurse il Ranzoni all'altezza del Cremona, ragion per cui ho creduto bene parlar di lui quasi per incidenza.

Diffusissima popolarità ottennero invece i gruppi del Cremona, che aggiungevano alla commossa simpatia del vero la delizia di un sentimento tenero, buono, evidente, come nei *Due cugini*, e nell'*Amor materno*. I *Cugini* apparvero la prima volta a Torino, nel '70, e la critica li giudicò acerbamente. Il Boito definì il quadro un magnifico ritaglio d'un grandissimo dipinto, un ritaglio preso a caso, fra le figure del secondo e del terzo piano, e veduto fuori fuoco. Nè l'impressione è errata. Ma la grazia di quella bambina dai folti

capelli d'un biondo rossiccio, spioventi giù per le spalle, dagli occhi oscuri, profondi, che rivelano già la donna appassionata e di quel ragazzo bruno e ricciuto che, timido, pur ardisce baciarla sulla tempia, sono elementi freschi di delicata poesia. Il dipinto piacque moltissimo due anni dopo all'Esposizione di Vienna, fu copiato, inciso a chiaroscuro, riprodotto in oleografia, e reso così popolare.

Di quell'onda di simpatia si giovò molto allora la pittura a Milano e il Cremona si trovò alla testa di tutta una giovane scuola.

Ricordiamo due tele dipinte per la villa Ponti a Varese: *Melodia* e *In ascolto;* nella

367. — Tranquillo Cremona: I cugini.
(Milano, Castello Sforzesco).

giovane donna che suona al piano, vi è forse troppa svenevolezza, e, nelle due che ascoltano, ben poca espressione, ma in compenso bellisssima è la fusione dei colori e quello sfumato arioso di tutta la scena, che vibra musicalmente, e qua e là si accende in fulgori. Ai ritratti specialmente giova quella sua tecnica di un colore denso e succoso, che sa dar gran rilievo alle parti più illuminate, e nell'indeterminatezza del chiaroscuro si fa così morbida. L'apparizione di un volto assume alcunchè di fantastico, l'ambiente circostante svanisce e i nostri occhi sono attratti e trattenuti a fissar quei volti espressivi. In taluni, come in quello della fanciulla ammalata, della Galleria Nazionale di Roma, il Cremona ha profondità di psicologo e di poeta. Bene si confacevano alla sua rapidità di inventiva l'acquarello o il semplice disegno rilevato ad acqua tinta. Alcuni suoi abbozzi sono per forza e per spigliatezza degni del Tiepolo.

L'ultima opera, *Edera*, ci rappresenta un giovane uomo che getta le braccia al collo

di una giovane donna bionda. Pure indulgente all'amore la gentilissima si alza, puntando il bellissimo braccio contro il divano, e, tremando di pietosa angoscia, davanti al tenerissimo assalto, tenta sottrarsi, tenta negare. Ma la stretta dell'uomo è fatale come quella dell'edera. In tutto il quadro appassionato sprizzano scintille di fuoco; dal giallo d'oro del divano, dai veli leggieri che circondano la donna. In fondo altro non è che una delle variariazioni infinite del canto d'amore, che già si era levato col *Falconiere;* ma qui appar più libero, più appassionato, e tutto del nostro tempo. Lo si credette perciò veramente il segnacolo di un'arte nuova; e vi si volle vedere assai più di quel che vi era.

368. — Tranquillo Cremona: L'edera.
(Signora Teresa Garbagnati-Junk).

In quello stesso anno, 1878, in cui il Cremona creava quel suo capolavoro, un male insidioso lo finì. La morte consacrò così la gloria del giovane artista. E pochi furono in Italia i pittori amati appassionatamente come lui, come lui esaltati e difesi, sebbene facile veramente fosse stata la sua vittoria, e da nessuno veramente contrastato il suo salire. Più che novatore audace egli fu pittore eminentemente sentimentale, dolcemente italiano e teneramente lombardo.

Benchè appartenenti allo stesso gruppo, benchè informati, e forse in maggior grado ancora, a quei caratteri regionali lombardi notati nel Cremona e nel Ranzoni, Mosè Bianchi e più ancora Filippo Carcano escono fuori da quell'atmosfera di acceso romanticismo, che costituiva la poesia, la spiritualità dei due pittori summentovati e iniziano un movimento veramente realistico. Già Camillo Boito scrivendo nel 1877 di Mosè Bianchi, osservava che « la sua pittura ci si pianta di contro senza cerimonie, si sdraia, mette una gamba sull'altra,

fuma il sigaretto, non bada se ha qualche macchia sulla sottana, se lo sparato del corpetto lascia vedere un po' troppo addentro, onesta forse, ma per giurarlo non si metterebbe una mano sul fuoco ». Si sente in quelle parole la protesta contro certa spavalda improvvisata trascuratezza provinciale di alcune pitture del Bianchi, che doveva urtare chi aveva fatta la sua educazione sui romantici della prima maniera. Mosè Bianchi (nato a Monza il 13 ottobre 1840 e mortovi nel marzo 1904), figlio di un maestro di disegno del collegio Bosisio di Monza, vincendo la volontà paterna, che voleva far di lui un ragioniere, era venuto a Milano, a Brera, alla scuola del Bertini, dove dopo parecchi altri quadri storici

369. — Tranquillo Cremona: Page boudeur.

aveva presentato come saggio nel '63 (nello stesso anno il Cremona vi esponeva il *Marco Polo*) una sua *Congiura di Pontida*, per semplicità e vigoria di composizione, per certa bravura disinvolta della tecnica già rivelatrice di quel suo carattere pronto, semplificatore, un po' anche volgarmente aggressivo. Nell'anno successivo con la *Vigilia della sagra*, una scena graziosa riproducente alcuni chierichetti vivaci, che imparano il canto da un vecchio maestro violinista, aveva già trovato il suo genere fortunato; e già cominciava a non veder più solo le figure, ma, prima ancor di esse, l'ambiente in cui voleva porle e a ricercar anzitutto nel quadro un partito coloristico, a far insomma della pittura. Talvolta si lasciò andare anche a languidezze romantiche, come nella *Monaca di Monza*, ma si riebbe ben presto coi suoi semplici e vivacissimi studi di interno di chiese, sia che li intitolasse i *Fratelli al campo*, o, più semplicemente, *Nel Duomo di Monza*. Osservava ancora il Boito nel-

l'articolo già citato che « nel Bianchi tutto è pennellata; il Bianchi trova, o pare che trovi, il colore addirittura sulla tavolozza, mette la composizione nel colore ». E più in là: « L'arte del Bianchi è più solida che profonda, non isvanisce dalla memoria, anzi piglia corpo e vita, ma una vita materiale, quasi teatrale. Cotesta pittura è tutta abilità, odora sempre un tantino, come la pittura del Tiepolo, di tavolozza e di pennelli ». Ed è vero. Il Bianchi, vinto il premio Oggioni, era andato girando e lavorando per le Gallerie e anzitutto a Venezia si era innamorato del Tiepolo; e tanto studio aveva fatto su quell'arte, eminentemente formale e arditamente pittorica, da poter poi quasi gareggiare col grande

370. — Tranquillo Cremona: Ritratto di Signora.
(Milano, Collezione On. Gallina).

maestro negli affreschi decorativi della villa Giovanelli a Lonigo. Però appena lasciata Venezia, egli passò a Parigi e, a quanto ci dicono, conobbe colà il Fortuny e subì il fascino di quel brillante mago del pennello. Eccoci davanti ad un'accusa che troveremo fatta a quanti pittori in Italia, verso il '70, tentano degli ardimenti coloristici e senza troppe preoccupazioni si danno a far della pittura piacevole: esser stati traviati dal Fortuny, aver sul suo esempio cercato solo i pezzi di bravura. Ma il Fortuny, più ancora che dal Goya, deriva, a mio modo di vedere, dal Tiepolo e i nostri pittori spesso, invece che dal Fortuny, derivano dal Tiepolo direttamente. Non importa e non nuoce che l'aver essi constatato quanto quel modello servisse utilmente agli stranieri, li abbia sempre più incoraggiati e infervorati a riallacciarsi a lui. Dopo l'astinenza coloristica dei nostri classicisti, dei nostri primi romantici, era naturale che anche noi italiani si riaprisse gli occhi alla nostra arte settecentesca; e specialmente a quella veneziana, di tutte la più moderna, la più capric-

ciosa e la più vagamente e sottilmente intonata. Si trattava specialmente di affermare il valore dei rapporti del colore, di fonderli armonicamente, osando le colorazioni più ardite. Sopra un'armonia di toni grigi sporchi, la nota squillante di un giallo, di un rosso prezioso: ecco un quadretto del Bianchi! Molto giovò lo studio del paesaggio ad insegnargli l'intonazione generale sempre più fusa, più armonica del quadro. Nel 1867 egli mandò a Parigi la sua *Lezione di violino*, e nel 1878 i suoi chierici in processione ebbero a compagna una *Laguna in burrasca*.

371. — Daniele Ranzoni: Ritratto della contessa Arrivabene

Anche l'ambiente milanese, la vita vivace della strada lo commovevano, lo esaltavano e sapevano suggerirgli miracoli d'arte spontanea, tutta sua. I giorni piovosi, con quel certo che di tremolante, di agitato, di nervoso che assume la strada, rivivono suggestivi nei suoi quadretti. La ricerca del colore, dell'effetto lo portò spesso, è vero, a prediligere costumi e scene settecentesche; e coi suoi alabardieri, coi suoi spadaccini, non mancò di servirsi del comune ciarpame dei pittori; pure, anche in cotesto settecento di maniera vibra un'arte tutta nostra; par di vedere i nostri signori o i nostri popolani in maschera. La lunga vita e la continua attività, permisero al Bianchi, un ampio svolgimento in parecchi generi; ma la sua figura artistica serbò immutate le sue linee. Innamorato di Venezia e di Chioggia, egli si fece quivi quasi esclusivamente paesista e pittore di marine di un gusto e di una

vivacità incomparabili, e nel 1884 riportò con esse a Torino un vero trionfo. Dopo aver concorso altre volte, solo nel 1893 ottenne un posto di professore di pittura all'Accademia Cignaroli a Verona, ed ivi lasciò indimenticabile ricordo di sè.

Nel 1900 il Bianchi riportava il premio dell'Esposizione triennale di Brera per uno studio di interno, che riuniva, secondo la giuria, « nella piccola superficie una grande intensità di vita, un'osservazione acuta e spontanea dell'istantaneità del movimento di figure e di animali, dipinto in giusta luminosità di ambiente ».

372. — Mosè Bianchi: I fratelli al campo (Milano, Castello Sforzesco).

Ancora una volta la lode era tributata specialmente a quella spigliatezza, a quella vivacità di tecnica, affascinante certo più l'occhio che il pensiero, ma giocondatrice come una boccata d'aria fresca e pura, o un raggio di sole fra le nubi.

L'arte del Bianchi si riflette con rinnovata spontaneità nel nipote suo Pompeo Mariani, tutto impregnato di spirito milanese egli pure, per quanto, a ricercar elementi di sempre più ardita vivacità al suo pennello, egli si spingesse sino in Oriente.

Il vero scandalo della pittura veristica scoppiò, come ho già accennato, a Milano per opera di Filippo Carcano (nato a Milano nel 1840 e mortovi nel 1913). Docile scolaro a Brera, questi vinse parecchi premi di studio; nel 1860 il suo quadro storico: *Federico Barbarossa*, per nulla avrebbe fatto prevedere in lui il ribelle. Infatti la sua genialità non nacque dal capriccio, non fermentò nella vita scapestrata; e lo spirito suo, composto, quasi

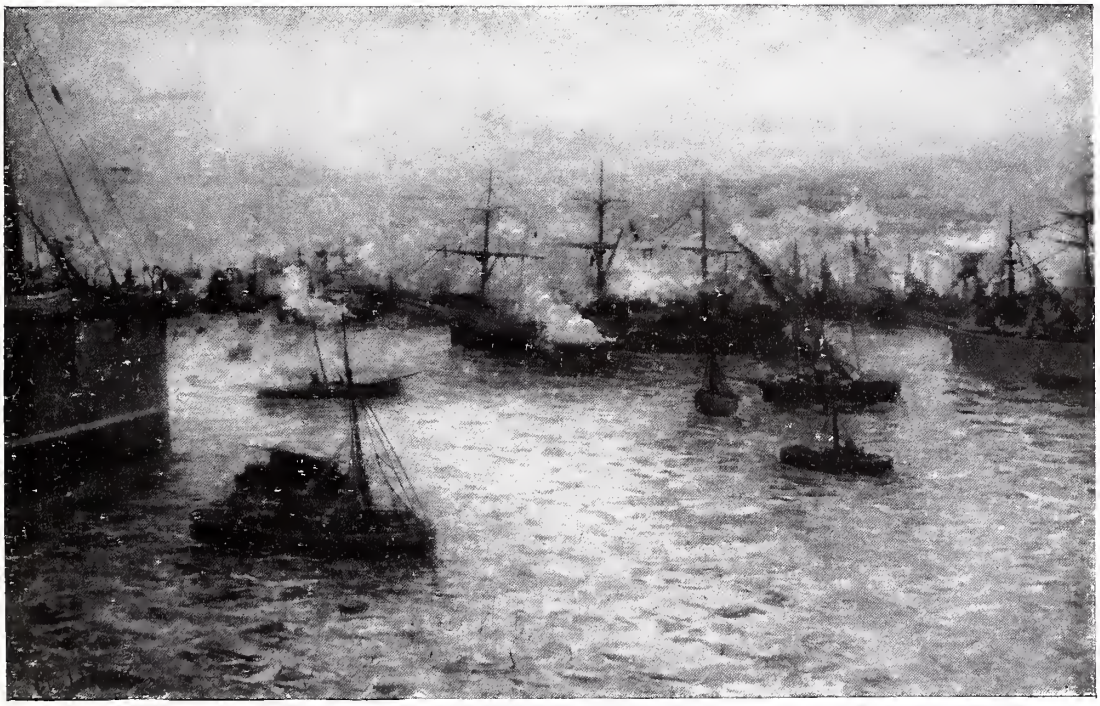
aritmetico, arrivò, con la disciplina, con l'insistenza nell'osservazione del vero, a liberarsi da ogni precettistica accademica. La grande scuola per lui fu il paesaggio, del quale seppe rendere la realtà oggettiva, la profondità e in essa il volume delle cose, e il moto delle figure; e il problema della luce fu per lui il problema dominante. Ma quella sua perseveranza di studio scompigliò ed irritò, più che gli atteggiamenti rivoluzionari del Cremona.

373. — Mosè Bianchi: Ritratto della signora Elisa Ponti Sottocasa.

Nel 1873 e nel 1874 egli espose la *Partita a bigliardo* e la *Scuola di ballo*. L'ambiente era copiato dal vero e riprodotto nella sua tonalità di luce e di riflessi, le figure nell'istantaneità del movimento. Ma tutto era veduto in sintesi. E l'Hayez, che non sentiva arte dove non era un pensiero nobile, un'espressione suggestiva insinuò che il Carcano si giovasse della macchina fotografica; l'accusa fu ribadita pubblicamente. Era difficile infatti vedere come la bellezza del quadro derivasse da quella nervosa concisione, da quella istantaneità che nessuna fotografia può rendere, ma solo la pennellata breve e sicura può creare. Nè del resto ad esser giusti si può neppur oggi negare ai dipinti di figura del Carcano certa freddezza, certa aridità.

Nel paese invece, pur non volendo che dire il vero, egli era con maggior facilità portato ad esprimere il suo particolar modo di vedere, cioè di sentire e di amare quel vero, a rivelare in esso uno stato d'animo, ad essere egli pure un poeta, e tanto più efficace quanto più spontaneo e immediato.

Già nella grande Esposizione di Torino del 1880 il Carcano ottenne il premio per il paesaggio, poi a Brera il premio Principe Umberto. Nel 1883, alla grande Esposizione di Roma la sua *Piazza S. Marco,* così severa e potente, per quanto fredda, livida, venne acquistata per la Galleria Nazionale, fra gli applausi dei novatori. L'arte del paesista non si può riassumere con la citazione di pochi titoli e insignificanti. Son visioni della verde pianura lombarda, dei laghi, di catene di montagne altissime vedute dalle nostre prealpi; di marine ariose e profonde che non danno di solito un senso di gioia o di raccoglimento, ma met-



374. — Pompeo Mariani: Saluto al sole morente.

tono quasi un brivido di freddo per la grandiosità loro severa resa con massiccia struttura. L'arte sua si fa valere specialmente nelle vedute, ampie immense dove sa coordinare i piani, allontanar l'orizzonte, dar l'idea dell'infinito. Si aggiungano vedute di Pompei gioiosa nella sua morte, vedute di Venezia spesso dipinte di fantasia ma dopo un'accurata osservazione e un lungo studio dal vero, vedute del Duomo milanese enorme sopra la città nel vaneggiar nebuloso del cielo.

Il Carcano dipingeva coi suoi pennelli dal lungo manico, stando lontano due o tre metri dalla tela, quasi tirasse di scherma, e sempre cercava con nuovi mezzi tecnici di render più facile, più libero, più arioso l'insieme del dipinto.

Fra i suoi seguaci merita particolare ricordo Eugenio Gignous savoiardo (nato nel 1855, morto nel 1907) ma di educazione milanese, anzi, nei primi anni, scolaro del Cremona; egli amò sopratutto il verde dei boschi, e le vallate romite con l'anima fine, gentile di un olandese.

In codesto vivace ambiente artistico milanese dal '70 all'80, ambiente che si può brevemente sintetizzare nella balda sentimentalità del Cremona, nel lirismo pittorico di Mosè Bianchi, e nel verismo imponente del Carcano, si formò la tempra forse più alta e originale di pittore che abbia dato l'Italia nella seconda metà del secolo: il Segantini.

Se fosse nostro proposito raccogliere minutamente il ricordo di pittori che ebbero fama e ottennero fortuna, anzichè tentare per quel che è possibile, in tempi ancor così vicini a noi, di tracciar sinteticamente una storia della pittura, non potremmo passar sotto silenzio nomi come quello di Roberto Fontana, che deliziò Milano borghese coi suoi piccanti quadri: *La sposa russa,* o le *Favole d'Esopo;* e il Bouvier autore del *Salvator Rosa;* ma sarebbe un perder tempo, un distrarci dal cammino già abbastanza lungo e distorto. Del resto tali omissioni di vecchi pittori, varranno a scusare la nostra laconicità intorno ai viventi.

Giovanni Segantini nacque ad Arco il 15 gennaio 1858. La bella cittadina, a due passi da Riva e dal Lago di Garda, si apre tutta a mezzogiorno al sole d'Italia, protetta dietro dai monti; i colli intorno sono tutti olivi ed aranci e le danno un dolce aspetto meridionale. Il ricordo delle selve teutoniche e ogni ombra di malinconia settentrionale è ivi

375. — Filippo Carcano: Venezia, Piazza S. Marco.

fugata dal sole. Il Segantini nacque da gente italiana, in terra italiana, in quella parte del Trentino che meno si presta a fantasticherie germaniche; nacque a poche miglia da Dasindo, ove vide la luce Giovanni Prati, il poeta della più viva spontaneità italiana; per quanto anch'egli, ed è carattere della gente trentina, sognatore soffuso di malinconia. Ciò valga per quanti, morto glorioso il Segantini, per poco non ne fecero un tedesco, allora che il Governo austriaco, che non aveva mai aiutato da vivo cotesto suo suddito, pubblicava a spese del proprio Ministero della pubblica istruzione una grande opera intorno a lui tanto per rivendicarlo all'Austria. Invece, italiano di nascita, il Segantini è prettamente milanese per educazione, per amicizie, per lotte artistiche e per la vita intera. Mortagli ancor bimbo la giovane madre, dolce ricordo dei suoi primi anni, venne fanciulletto a Milano, seguendo il padre, che insieme con un suo figliuolo di altro letto, aveva quivi messa una piccola distilleria di profumi. Gli affari andarono male; padre e figliuolo partirono per l'America; il fanciullo rimase con una sorellastra, una povera donna, occupata a guadagnarsi la vita, che ben poco poteva badare a lui.

Egli stesso ci racconta la tristezza di quei suoi primi anni, quando, chiuso solo gran parte del giorno nell'abbaino di una vecchia casa di via San Simone, attendeva la sorella,

376. — Giovanni Segantini: Dea d'amore.
(Milano, Proprietà della Galleria A. Grubicy)

pensando al padre, che non ritornava come aveva promesso. Annoiato, da una finestrella gettava i pezzettini di carta giù nel cortile profondo, suscitando l'ira del portiere; frugava curioso nei cassettoni della sorella e tremava pauroso dei topi e dei rumori in quella solitudine. Avendo sentito raccontare di giovani andati in Francia, a piedi, a cercar fortuna, un bel mattino solo, con poco pane in tasca, s'avviò fuor dell'arco del Sempione col fermo proposito di non più ritornare. Camminò tutto il giorno e fattasi notte si ricoverò in un casolare, dove fu raccolto da dei contadini, che lo tennero per qualche tempo presso di loro come custode dei porci. La fanciullesca avventura, che egli stesso narra con tanta finezza di osservazioni e di ricordi, terminò malinconicamente col suo ingresso a dodici

377. — Filippo Carcano: Alla pesca.

anni nella casa di ricovero dell'infanzia abbandonata in via Quadronno, dove da principio attese a far il calzolaio. Datosi poi a dipingere, entrò garzone nello studio di uno stravagante pittore di fondali per fotografie, certo Tettamanzi; trovò conforto morale e aiuto da umili ma buoni amici, come da certi Bertoni, proprietari di una drogheria, e da certo Dalbesio. Tentò più di una volta di esercitar l'arte da solo, ed ebbe parecchie delusioni in quella sua tristissima gioventù, che avrebbe messo la disperazione in cuore di chiunque non avesse avuto quel suo animo imperturbabile. A sedici anni frequentava le scuole serali di Brera. Il prof. Bernacchi, che le dirigeva si accorse del talento pittorico del povero ragazzo e gli regalò una scatola di colori. Nel 1878 ebbe la medaglia di bronzo per uno studio di paesaggio. L'anno seguente il suo *Coro di S. Antonio*, in cui egli già affrontava e risolveva con personale originalità il problema della luce e della divisione prismatica dei colori, venne premiato con la medaglia d'argento; e, quel che più importa, gli suscitò intorno l'ammirazione dei giovani. « La scena, scrive il Beltrami, non offriva per sè stessa un particolare interesse, ed il pittore non aveva neppur provato il bisogno di ravvivare la

composizione con la solita macchietta del chierico o del sagrestano; ma il contrasto fra il fascio di luce che pioveva dalla finestra e la densa penombra, che pareva si abbarbicasse agli intagli in legno del coro, anneriti dal tempo e quasi ribelli al bacio della luce, era reso con una straordinaria intensità di osservazione che giustificava l'interessamento dei visitatori ». A Brera, dove avea trovato un altro protettore nel buon prof. Bisi insegnante prospettiva, credette, con quel suo spirito ombroso di solitario o di ribelle, fra i tormenti della miseria, di esser perseguitato dal Bertini. Pare che il professore non esponesse in conveniente luce una copia da un gesso del Segantini, mentre quest'ultimo sperava di venderla ad un suo ammiratore. Il giovane artista fu così violento nella protesta, da render inevitabile, la rottura d'ogni legame con la scuola. Già il successo del *Coro di S. Antonio*, che

378. — Eugenio Gignous: Calle a Venezia.

era stato acquistato per trecento lire, aveva reso possibile al Segantini di aver un suo studio in via San Marco e di darsi tutto alla pittura, tralasciando le lezioni di disegno e gli altri umili lavori con cui prima guadagnava la vita. Le sue prime tele la *Falconiera*, e la *Castellana*, sin dal titolo e dallo spunto mostrano l'imitazione del Cremona; altre si accostano invece piuttosto a Mosè Bianchi; così il dittico *Una volta* ed *Ora*, dove vediamo da una parte due frati tutti assorti, quasi pregassero, a dipingere in ginocchio una gran tela, e dall'altra un pittore che, fra i lazzi delle modelle, ritrae da un orrido modello un crocefisso. Ma tutti cotesti primi saggi, fra i quali è la *Ninetta del Verzée*, di prosaico verismo, e lo studio di un cadavere detto l'*Eroe*, e già diverse tele di soggetto campestre, come *Il guado*, nulla hanno di attraente, solo significativi per certa sdegnosa amarezza, ostile all'arte usuale, avente un carattere aspro e quasi antitaliano. Il pittore tenta a modo suo di adoperare i colori contrapponendoli; e pratica il divisionismo prima di conoscerne la teoria.

Sposata la sorella dell'amico Carlo Bugatto, nel 1881, seguendo la sua passione per la

379. — Giovanni Segantini: Le due madri.
(Milano, Proprietà della Galleria di A. Grubicy).

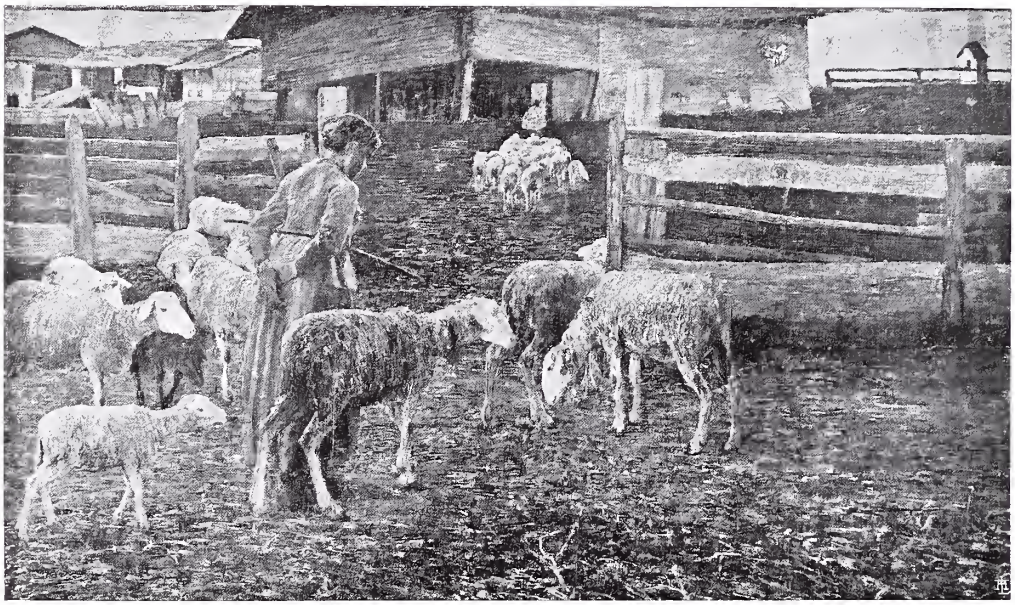
campagna, egli si ritrae in Brianza a vivere a Pusiano, per dipingere non più fra le pareti di uno studio, ma all'aria libera; e così fra gli umili contadini, fra i pastori e le mandre, trovò l'arte sua nuova. A Milano, durante i suoi primi tentativi il Segantini aveva imparato a conoscere e ad amare fraternamente Vittore Grubicy. Vittore nato a Milano, ma da famiglia straniera, sin da giovane si era dedicato ai viaggi e allo studio dell'arte forestiera. Ancor oggi egli è una figura caratteristica fra i pittori; quasi sordo, par abbia acuito per contrasto tutta la sua sensibilità nel cogliere le armonie della tavolozza, fanatico del divisionismo a picchiettature, a striature di colori insegue nei paesaggi i suoi sogni di poeta. Egli propagò fra noi, con l'entusiasmo di un neofita, i progressi dell'arte straniera e si trasse subito dietro il Segantini e il Previati.

A Pusiano il Segantini avea portato, dono del Grubicy, allora di ritorno dall'Olanda e dal Belgio, alcune grandi fotografie di quadri del Millet con scene contadinesche. Nel

380. — Giovanni Segantini: Gregge in moto.

suo *Bacio alla fontana,* nell'*Idillio,* nella *Raccolta dei bozzoli,* nel primo motivo delle *Due madri,* dipinti allora in Brianza, l'influsso spirituale del Millet è evidente. Pure non si può parlare di imitazione; lo spirito è diverso; l'arte del nostro pittore rimane assai al di sotto come espressione spirituale, ma è più sincera, entra più addentro nella psiche del contadino e del pastore. Del resto, nella grande opera del Segantini cotesti sono semplicemente studi, che precorrono e preparano la sua originalità. In certi soggetti egli sa però già fermare certe originali, poetiche visioni del suo spirito ed egli le avrà così care che, conquistata la nuova tecnica, ritornerà ad esse per ridarcene, e in pittura e in disegni, più degna esplicazione. Pur non mancò in questo primo periodo di cadere ancora nella miseria dei quadretti di troppo tenue soggetto. Tali sono ad esempio *Il padre è morto* con un interno di cucina brianzola, non mai tirolese come vorrebbero certi critici tedeschi, *Il bacio della croce,* la *Culla vuota,* il *Pastore innamorato,* la *Pastorella,* dove son pur mirabili, come preparazione, lo studio delle pecore, che si fa sempre più amorosamente delicato, e la ricerca luminosa. Al quadro degno del Segantini era anzitutto necessaria una visione larga di orizzonte. Il primo esempio ci è dato dalla *Benedizione delle pecore* e dalla *Messa prima* dove, sopra la bella curva della scalinata della chiesa si sente l'ampiezza del cielo; la prima vera affermazione la abbiamo bellissima nell'*Ave Maria a trasbordo,* il capolavoro dipinto a

Pusiano nel 1882. Fu grave errore della giuria dell'Esposizione di Brera il rifiutar cotesto quadro, mentre quella di Amsterdam subito dopo l'accoglieva e lo premiava con la medaglia d'oro; ma troppo di frequente accade pur troppo che nei vecchi ambienti artistici si insedino di tempo in tempo, dei gruppi di giudicanti chiusi ad ogni novità, specialmente quando si tratti di opere nate qui fra noi, in aperto contrasto coi concetti dominanti. Il Segantini riprese il tema dell'*Ave Maria* nel 1886, e veramente la gran pace del lago sotto l'alto cielo del tramonto e l'armonia del suono lontano delle campane, che si ripercuote nel proceder lento della barca, gravata sino a fior d'acqua dal carico delle pecore, sono sorgenti di intensa emozione; se ancor qui aleggia lo spirito del Millet, il sentimento è rivissuto nel nostro ambiente e riflesso dalla particolar natura del pittore. Però sarebbe stato grave danno per l'artista se il trionfo lo avesse spinto a ricercare altri soggetti di sentimento, anzichè affidarsi alla ispirazione naturale. Segna invece un passo avanti nel suo arduo cammino verso la spontanea poetica estrinsecazione della natura, la *Tosatura*



381. — Giovanni Segantini: Ritorno all'ovile.
(Per cortesia di A. Grubicy).

delle pecore che, sempre soggiornando nei paeselli della Brianza, egli ritrasse dal vero nel 1884 in un cascinale presso la casa dove abitava con la famiglia a Cormeno. « Gli schiarimenti che posso darti, scriveva il Segantini nel maggio del 1892 al Pelizza, sul modo di afferrare le forme delle pecore nei loro movimenti di vita, è di dirti in breve come procedetti io in tali studi. Con l'album nelle mani le studiai nei pascoli andando dietro ora a questa ora a quella. Ultimamente mi ero così innamorato dell'eleganza ed armonia delle forme di questo animale che non lo dipingevo che tosato. Non so di che razza sieno quelle che adoperi tu; io non amo le pecore bastarde perchè le parti sono sempre discordanti ». Sin dai suoi primi quadri campagnoli e poi nell'*Ave Maria,* possiamo scorgere l'amore che egli pose nel ritrarre le pecore, ma dalla *Tosatura* in poi le care bestiole diventano le vere protagoniste, della scena che sempre più si allarga nella semplice ampiezza delle linee fondamentali.

Nel 1885 il Segantini soggiornò a Milano e vi raccolse i suoi quadri in una piccola mostra personale, che suscitò vivaci discussioni, mentre a Roma all'Esposizione del 1883, l'opera sua era passata quasi inosservata. Ma, insofferente della città, sicuro che il suo avvenire non dipendeva dal momentaneo successo, il Segantini, già nell'inverno si ritirava nella più alta Brianza, a Caglio Valassina. La primavera che recava a lui e alla cara consorte una

382. — Giovanni Segantini: L'amore alle fonti della vita.
(Per cortesia di A. Grubicy).

terza creaturina, la figlia Bianca, gli ispirava un altro capolavoro, *Alla stanga* il più ampio e riassuntivo di tutto quel primo periodo della sua arte, che si può chiamare prealpina. La vasta tela, dove è celebrata la placida, riposante vita bovina, nella verde solennità dei pascoli al tramonto, è oggi a Roma nella Galleria Nazionale, ed ottenne vivo successo d'ammirazione alla Permanente di Milano; ebbe la medaglia d'oro ad Amsterdam, tenne nel 1887 il posto d'onore fra altri trenta quadri del maestro all'Esposizione di Venezia e finalmente all'Esposizione di Bologna, dopo una vivace battaglia, fu acquistata dal Governo italiano per ventimila lire. Intanto il pittore si sentiva attratto dall'alta montagna; anelava alla gran pace contemplativa dei vasti orizzonti, ricercava tipi più semplici e più puri, così fra i pastori e i contadini come fra le pecore e le giovenche, che egli amava, e più che tutto lo attraevan la limpidità dell'aria, la luminosità del sole, la purità delle nevi intatte che vivificano ed esaltano con l'occhio lo spirito. Tutto ciò che gli aveva già fatto fuggir la vita

383. — Angelo Morbelli: Giorni ultimi.

cittadina, ora gli faceva parere pesante, sorda, incolore, insignificante anche la campagna della grassa pianura lombarda o delle colline brianzole.

Alla fine del giugno 1886 egli si mette in viaggio con la moglie per le montagne, alla ricerca della nuova sede e dopo di aver vagato alquanto si ferma a Savognino in un albergo, prende subito a pigione un appartamento, si forma il suo ambiente e vi rimane degli anni. Incomincia così il secondo periodo della sua arte, il più originale e insieme il più equilibrato. La teoria divisionistica acquista ora nei suoi dipinti una forza tutta personale e spesso, sopratutto quando egli dipinge le distese dei prati e le montagne e i contrasti del sole, perde sotto il suo pennello ogni crudezza forzata, per divenir il mezzo nuovo, necessario ad esprimere nuove sensazioni. *L'aratura*, ora alla nuova Pinacoteca di Monaco, detta erroneamente, l'aratura in Engadina, mentre è stata dipinta a Savognino, fra il 1884 e il 1887, ci offre il primo capolavoro del nuovo, perfetto stile dell'artista. L'aria ancor fredda della primavera montanina, soffia sotto il bacio del sole per tutto l'altipiano chiuso dalle montagne nevose; la terra è dura e i cavalli penano a trainar l'aratro benchè il solco sia poco profondo. *Le vacche al giogo, Maggio nelle montagne* con le belle caprette, *Il meriggio nelle alpi, Pascoli alpini*, vastissima visione di monti, *La primavera* e parecchie altre tele, sono tutti capolavori in cui la visione semplice ma poetica della montagna nell'acutezza e nella violenza degli effetti luminosi, nella singolarità dello stile, dà per se stessa un'emozione intensa e s'eleva ad alta idealità, senza preoccupazioni e assunti filosofici o letterari, senza voluti motivi patetici.

Nel 1894 il Segantini si trasferì più in alto ancora, al Maloia, dove la morte doveva sorprenderlo nel 1900, mentre all'aperto fermava un suo più vasto concetto di idealistico paesaggio.

L'idealità, tramutata, da sottile suggestione emanante dal vero, in personificazioni o in fantasmi, caratterizza l'ultimo periodo delle creazioni del Segantini. Da principio il motivo sentimentale è in lui così aderente alla realtà, che più lo si rileva dal titolo che dal soggetto. Così ad esempio nelle *Due madri:* interno di stalla con la pastora e il bimbo addormentati e la giovenca col vitellino. Poi, senza uscir dalla realtà, il bisogno suo di elevazione si fa più manifesto nella scelta del commovente episodio della vita dei montanari, che, sul

384. — Emilio Borsa: La calata.

rustico carro, trasportano il feretro del genitore a dormire nel piccolo cimitero, in cospetto delle nevi eterne, nel bellissimo *Ritorno al paese natio,* così significativo ed ardito, anche coloristicamente. Esposto per la prima volta a Venezia nel 1895 cotesto quadro è ora alla Galleria moderna di Berlino. Nel *Dolore confortato dalla fede,* che trionfò a Monaco nel 1896, l'artista ci dà una visione tristissima: un cimitero in mezzo alla distesa inesorabile della neve, due genitori piangenti mentre in alto gli angeli trasportano l'anima del bambino in cielo. L'idealità lo trascina qui al patetico e all'irreale. La poesia della maternità dolente, che egli così profondamente sentiva (e raccontava infatti di aver per la prima volta tentato da ragazzo di dipingere, per consolar una povera madre che piangeva sulla culla vuota), gli ispirò *Il frutto dell'amore,* quello fra i suoi dipinti che più si ricollega, e degnissimamente, alla tradizionale pittura italiana, ove una bellissima giovane, dalla dolce faccia lombarda, siede su di un albero, mentre tutto intorno ride la primavera, e guarda, come una madonna malinconica, la prosperosa incosciente gioia del bimbo frutto del suo seno.

Seguendo lo stesso ordine di pensieri, il Segantini immaginò i tormenti delle cattive madri, appese pei capelli agli alberi, sotto il soffiar dei venti, nella tristissima solitudine delle nevi alpine. Il dipinto oltremodo suggestivo per la visione invernale dell'alta montagna è oggi molto ammirato nella Galleria del Belvedere a Vienna. Finalmente nell'*Amore alla fonte della vita* pur sempre valendosi di gustosissimi elementi di paesaggio e di altri, desunti dal suo amorevole studio della flora alpina, ci diede un poetico quadro allegorico e romantico col quale parve a molti quasi contraddire alla sua natura di pittore sinceramente, per quanto elevatamente, naturalistico. Un colossale progetto di grandioso panorama ciclico dell'Engadina, per l'Esposizione di Parigi del 1900, per quanto ravvivato già nel programma da quel suo fervente amore per tutte le belle e pure creazioni naturali, parve piuttosto il frutto di una mente squilibrata da una infatuazione di solitario, che non la visione di un insieme armonico e bello; e non fu male cadesse fra l'indifferenza degli stessi abitanti e

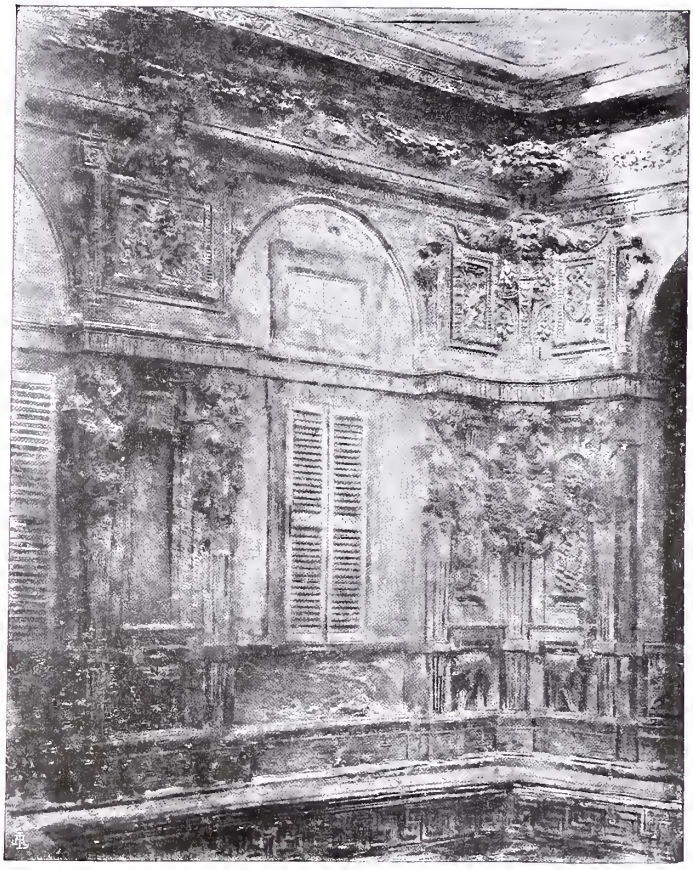
385. — Emilio Gola: Lavandaie sul naviglio.

albergatori dell'Engadina ai quali l'autore si era diretto. Ne presero il posto i tre grandiosi quadri con lunettoni e medaglie in cui, pure con intendimenti allegorici non del tutto bene coordinati sotto i titoli *La vita, La natura* e *La morte,* il Segantini riassunse in forma ancor più alta, con una potenza luminosa e coloristica, nè prima nè forse più di poi da altri raggiunta, tutto il poema della montagna, nella primavera e nella gloria estiva, e nell'inverno e di giorno e di notte: tutto quello che egli confinato lassù, lontano dal mondo, aveva ardentemente amato e ricreato dentro di sè in fantasmi di bellezza.

Quando, colpito improvvisamente dal male, egli moriva lassù sui monti e quelle sue opere incompiute venivano trasportate a Milano ed esposte alla Permanente, la commozione intensa di tutti i giovani e fervidi spiriti, che in Italia sentivano l'arte, ben valse nella sua sincerità d'adorazione, a cancellare quel che di noncuranza, o di avversione misoneistica vi era stato verso di lui nel suo paese. Bisogna del resto confessare che, i quadri del Segantini portati con tenacia di propositi e con fortuna dal Grubicy su tutti i mercati artistici del mondo, erano ben presto saliti a prezzi proibitivi per la finanza italiana, in fatto d'arte ancor patriarcalmente parsimoniosa, il Segantini era divenuto pittore mondiale. Il gran solitario uscendo come un antico anacoreta, fuori dalla vita cittadina e da quella intimità di rapporti che stringono gli uomini fra loro e nelle regioni e nelle nazioni, si era fatto ai suoi simili straniero ed ancor oggi egli si erge quasi ostile al nostro desiderio di congiungerlo alla sua, alla nostra terra. Da Vittore Grubicy egli aveva bensì sentito esaltare i ten-

tativi di arte nuova dei pittori forestieri; ma non si era mai lasciato indurre a viaggiare, temendo e giustamente di perdere, di deformare la propria personalità al contatto e con lo studio di altri artisti, e quasi diffidente di sè stesso, per non sminuire il fervore creativo nelle sue opere, non aveva mai voluto prepararle, nè analizzarle con bozzetti o con studi. Come aveva strappata la vita a frusto a frusto da solo, così da solo si creò la sua arte.

Certamente lo svolgersi, l'ampliarsi della pittura di paesaggio sopratutto per merito di Filippo Carcano fra noi, e quella sua vigoria costruttiva nel dipingere, non possono essere rimasti senza un benefico influsso sul Segantini allorquando, dai piccoli quadri, passò egli pure alle ampie visioni; ma troppa è la distanza spirituale fra l'uno e l'altro per non sembrar quasi irriverente la ricerca di un punto di contatto preciso.



386. — Luigi Conconi: Cortile del Palazzo Marino.

Nè il glorioso solitario ebbe una scuola, per quanto il suo esempio giovasse a molti.

La propaganda di rinnovazione tecnica di Vittore Grubicy, propaganda che, come abbia detto, aveva iniziato il Segantini agli ardimenti divisionistici, convinse anche Gaetano Previati, ferrarese di nascita ma residente a Milano, a mutare fondamentalmente, quando già si era fatto un bel nome dipingendo nell'usata maniera, il procedimento della pittura; e per questo fatto egli può essere avvicinato al Segantini. Ma lo spirito e il carattere suo di pittore sono completamente diversi. Nel Previati vive pur sempre rinnovata l'arte italiana, arte di pensiero, arte decorativa, arte di grande grazia e in essa anzi egli è oggi in Italia il più geniale, il più significativo poeta. Per l'indole artistica mi pare non lo si possa distaccare, per quanto la sua educazione si compiesse a Milano, dal gruppo dei pittori ferraresi ed emiliani; e perciò lo ricorderemo più avanti.

Fra i giovani che maggiormente sentirono l'influsso del Segantini ricorderò Giuseppe Pellizza da Volpedo il quale, dopo aver studiato a Firenze ammirando molto il Fattori, si rivolse con venerazione di discepolo e fervore di neofita al Segantini, adottandone, anzi esa-

gerandone, la tecnica. Da Savognino, dove era andato a porre una lapide sulla casa abitata dal Segantini, egli ebbe a scrivere, come riferisce l'Ojetti: « Stamane sono andato sulla stradetta sopra Savognino verso la montagna che mette al lago di Rogiel. Ho scelto una ventina di pietruzze nel terreno che scende verso il paese; mi pare di vedere in esse l'origine della pittura del Segantini, l'embrione della tecnica... Ho veduto il luogo dove dipinse l'*Aratura;* da un punto più vicino al paese è dipinta la stradicciola di destra, da un più alto e più lontano il campo. Anche i monti sono composti, ma sul vero... Il fondo di case e la linea di montagna nell'*Inverno a Savognino* sono completamente composti ».

Ma diremo del Pellizza fra i piemontesi.

Il più fervente e ostinato propugnatore delle limpide oscillazioni del colore diviso a puntini come pulviscoli variopinti, Angelo Morbelli, milanese, reagì a sua volta contro la fredda, insulsa copia dal vero, assunta a regola d'arte dai veristi. Nei suoi primi quadri

387. — Pietro Chiesa: Ricordando.

di paese egli deriva tutto dal Segantini, poi, ardito e pugnace, si afferma con spiccato carattere ed è geniale e pieno di risorse in quella sua tecnica spesso esageratamente conseguente e impacciante. Il suo quadro: *La chiesa di S. Celso,* ebbe tempestose vicende e così *La ballerina* che gli fu rifiutata all'Esposizione di Venezia; ma a Parigi fu premiato secondo dopo il Morelli; e trovò largo consenso di ammirazione anche fra noi per i suoi quadri raffiguranti scene malinconiche e patetiche degli ospizi dei vecchi, come *Il viatico* della Galleria di Roma o il *Natale dei rimasti* di quella di Venezia, triste e desolato.

Per quanto grande sia stata l'ammirazione specialmente in Milano per l'arte del pittore trentino, la pittura milanese ha però continuato nel suo complesso a svolgere quegli elementi di ridente festosità, di gaia luminosità, di sano e talvolta un po' piatto realismo, che abbiamo veduti nel Cremona, nel Bianchi, nel Carcano.

Fu ricca specialmente di buoni paesisti, tra cui ricorderemo i principali.

Leonardo Bazzaro (nato a Milano nel 1853) allievo di Brera, dove ottenne il premio del 1888 col suggestivo interno del *Duello,* seguì il Bianchi nella sua più vivace maniera, impressionisrica sommaria e quasi violenta. Dopo le pitture di una sana rusticità tratte dalla pianura lombarda e specialmente dalla mite ma pur cara poesia del Naviglio,

dopo le scene montanine, gareggiò col maestro per le marine di Chioggia, dove soggiornò a lungo.

Emilio Borsa (nato a Monza nel 1856) lasciati i quadri di genere seppe meglio farsi apprezzare nel paesaggio. Emilio Gola (nato a Milano nel 1852) esordì come ritrattista vigoroso e severo, e le sue mezze figure femminili si ricordano con vivo piacere. Allievo

388. — Paolo Sala: Triunphalis hora.

del paesaggio del De Albertis, si distinse ben presto da lui acuendo la vivacità coloristica nelle sue scene di vita brianzola all'aperto, dove le vesti delle contadine e i panni esposti alle finestre mettono note accese gustosissime. Si sentì poi attratto dalle scene vivaci dei crocicchi milanesi e finalmente trovò un regno inesauribile di sinfonie pittoresche nel Naviglio, rivelandone la non appariscente, ma singolare bellezza. Il suo *Naviglio a Milano* ebbe la prima medaglia a Monaco nel 1901. La sua pittura sprezzante e nervosa rende il movimento e gli effetti di sole e di ombra così rapidamente da dare una suggestiva, immediata visione di vita vera.

Dalla spigliatezza del Cremona e dal verismo del Carcano fu attratto all'arte LUIGI CONCONI, architetto e pittore di una fantasia straripante nelle più strane visioni, in pittura e più ancora nell'acquaforte, mirabile specialmente per gli effetti d'ombra delle sue architetture. Da lui deriva GIROLAMO CAIRATI (nato a Trieste nel 1860), milanese per adozione, vissuto a lungo a Monaco, donde viene certo sapore esotico alle sue vedute, ricche di sentimento.

GIORGIO BELLONI (nato a Verona nel 1864 ma residente sin da giovane a Milano) tratta pure il paese con sincera spontaneità.

La « Famiglia Artistica », associazione fondata circa quarant'anni or sono a Milano più con intento di allegro cameratismo che per raggiungere speciali finalità d'arte, attesta coi

389. — AMBROGIO ALCIATI: Ritratto del capitano D.

molteplici ricordi delle sue feste e delle sue iniziative la gioconda vivacità degli artisti milanesi in questi ultimi decenni. Fra di loro uno dei tipi più simpatici per il suo spirito arguto di scrittore, oltre che per la disinvolta bravura del pennello, è VESPASIANO BIGNAMI (nato nel 1841 a Cremona). Sobrio caricaturista, rinomatissimo un tempo per il suo umoristico quadro *Il condannato a morte,* ha pubblicato anni addietro una vivace rievocazione della vita artistica della gioventù del suo tempo all'Accademia Carrara di Bergamo, dove ha studiato e non lascia passar occasione per celebrare con le esposizioni e con gli scritti il risorgere della nuova pittura lombarda, amore di tutta la sua vita.

Conviene ancora ricordare fra i pittori più rinomati ADOLFO FERRAGUTTI-VISCONTI, ritrattista efficace, ENRICO BELLONI verista un po' freddo e appassionato dei quadri di soggetto sociale, di una gustosa originalità cromatica PIETRO CHIESA ticinese, ANTONIO PIATTI patetico così da cader talvolta nel sentimentalismo e, fra i più giovani, l'ALCIATI ed altri buoni.

Sempre in maggior voga venne a Milano la pittura all'acquarello, che conserva tanta

freschezza alle vedute di paesaggio; e in essa da ultimo molto si fece ammirare Paolo Sala. Ma ormai, in mancanza di forti e originali personalità artistiche, non faremmo, continuando, che aggiungere nomi a nomi. Meglio dunque far punto, pur sapendo di aver taciuto di molti che meriterebbero di esser considerati; dacchè il nostro compito è quello di tracciar piuttosto dei sintetici ritratti di artisti eminenti e rappresentativi di un dato periodo e di un dato movimento, anzichè di renderci conto di tutta la produzione artistica, che in un centro come Milano è abbondantissima.

PITTORI PIEMONTESI.

Nel suo desiderio generale di progresso e di cultura il Piemonte seppe crearsi, durante

390. — Francesco Gonin: Scena olandese.
(Alinari, Firenze).

la prima metà del secolo passato, anche una sua scuola d'arte a Torino, vincendo tutte le difficoltà della natura poco espansiva, poco fantasiosa del suo popolo, e la mancanza di una ricca tradizione.

Cominciò Re Carlo Alberto a render più propizio l'ambiente, seguendo i saggi consigli del marchese Roberto d'Azeglio. Questi, uomo di grande dottrina, pieno di zelo per le arti, e artista egli stesso, fece presente al Sovrano che forse il Piemonte non s'era reso illustre nella pittura quanto le altre regioni d'Italia, perchè mancava quivi l'opportunità di vedere e di studiare i capolavori degli eccellenti artisti del passato. Sino allora le preziose collezioni del palazzo reale, destinate a ornamento della reggia, erano infatti rimaste invisibili agli studiosi; bisognava renderle pubbliche se si voleva che servissero a diletto e ad ammaestramento del popolo. Così nel 1832 si aperse a Torino la Pinacoteca, si riordinò

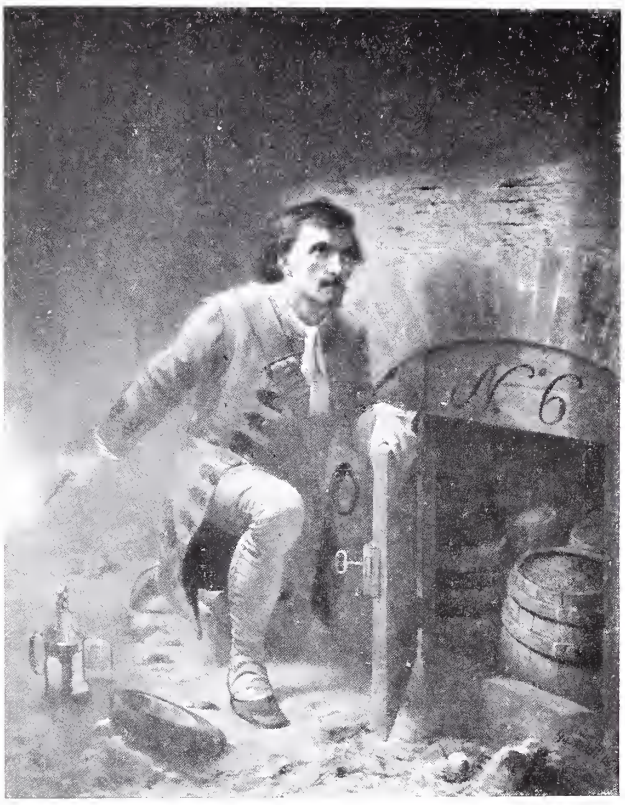
l'Armeria e il Medagliere e il Museo Egizio; nel 1842 la Società promotrice piemontese indisse una prima memorabile Esposizione, alla quale in seguito altre ne seguirono, frequenti e importanti. Si pose ogni cura nel cercare i migliori maestri per le scuole dell'Accademia. Vi si chiamò, come abbiamo detto, nel 1835, Palagio Palagi, che si ebbe il titolo di pittore preposto alla decorazione dei regi palazzi (e in essi difatti lasciò memorabile traccia, devastando col nuovo freddo stile accademico le grazie decorative del tempo di Luigi XV), poi il Bellosio e Marco Conconi.

391. — Rodolfo Morgari: Raffaello morente.
(Alinari, Firenze).

Carlo Arienti portò da Milano il suo bollente impeto romantico e trascinò seco la gioventù, rinnovando l'insegnamento della pittura nella Accademia albertina, dove professò dal 1843 al '60. L'Hayez non fu meno amato e tenuto per grande maestro a Torino che a Milano e così Francesco Podesti; a lungo vi soggiornò ed ebbe fortuna come ritrattista Giuseppe Molteni, e per le prospettive il Migliara, sicchè si può dire che sino alla metà del secolo il movimento artistico si modelli su quello della metropoli lombarda.

Francesco Gonin torinese (1808-1889) fu facile frescante e buon decoratore, ma squilibrato nel colorire ad olio, e i suoi quadri storici hanno mediocre interesse. Paolo Emilio Morgari, pur torinese (1815-82), gli fu compagno nel decorare l'antico Palazzo del Parlamento a Torino e lasciò molti affreschi nelle chiese. Di maggiore importanza come maestro, Enrico Gamba, torinese (1831-1883), rinvigorì e nobilitò il disegno di figura, derivando

dal movimento mistico dell'Overbeck dignità nuova anche al quadro storico. Per quanto non fosse un innovatore si tenne in contatto amichevole coi gruppi dei nostri artisti più ardimentosi a Firenze e a Roma. Quivi, nel 1854, ebbe notevole successo il suo dipinto *I funerali di Tiziano*, definito dal Morelli un buon lavoro, ma di una tristezza opprimente. Nel 1856 era col Signorini a Venezia e nel 1861 con molti dei nostri a Parigi. Di lui parecchi dipinti, come l'*Assassinio di Fra Paolo Sarpi*, della Galleria d'arte moderna di Torino e il *Vittorio Amedeo II* e il *Carmagnola* della Galleria Nazionale di Roma, suscitano un certo interesse. L'Accademia albertina ebbe riputazione anche per l'insegnamento di Gaetano Ferri e di Andrea Gastaldi di Torino (1826-1889), vivace continuatore di quel romanticismo eroico, messo in onore in Piemonte dall'Arienti, alimento necessario alla tensione patriottica dei liberatori d'Italia. Di un effetto forse immediato, qualche volta anche banale, non venne mai meno a certa austera correttezza di forma.



392. — Andrea Gastaldi: Pietro Micca.
(Brogi, Firenze).

Or dalla scuola del Gamba, del Ferri, del Gastaldi, sorge, temprata da una severa educazione accademica, tutta una nuova generazione di pittori di figura, non sempre geniali, spesso senza spiccato carattere, ma così serii nella ricerca della solidità e della plasticità delle figure, da rendersi meritevoli di ammirazione.

Per la spontaneità stessa delle loro espressioni codesti pittori vanno assumendo un po' per volta anche una particolare fisonomia regionale piemontese; segno manifesto che la loro non è più un'arte di importazione e di coltura artificiale, come nella prima metà del secolo, ma una vegetazione che, dopo gli opportuni innesti, trae direttamente dalla terra il succo vitale. Ne citerò qualcuno.

Insieme col Pastoris e col Vacca merita speciale ricordo, per la forza costruttiva delle sue figure, Giovanni Battista Quadrone, nato nel 1846, e cresciuto alla scuola del Ferri, all'Albertina. Questi non si lasciò poi corrompere a Parigi, anzi vi disciplinò le sue forze, rimanendo piemontese, cioè un po' rude, ma sincero e non senza arguzia. Francesco Mosso, copiando dal vero, cercò di raffinare la composizione dei suoi quadri, raffiguranti scene tratte dalla vita borghese. Trionfano i ritrattisti, fra i quali emergono il Tallone e il Grosso, entrambi ben poco raffinati, poco eleganti, ma solidi e pastosi, spontaneamente, appassionatamente pittori. Cesare Tallone, nato a Savona verso il 1850, dovrebbe veramente esser posto fra i liguri; ma egli venne iniziato all'arte ad Alessandria e per quanto studiasse poi, anche a Milano col Bertini e bazzicasse a Roma col Mancini e col Boggiani e passasse ad insegnare a Bergamo e finalmente a Milano, pure mantenne costante affinità coi piemontesi. Il Tallone, già con la sua *Vittoria del Cristianesimo*, esposta a Roma nel 1883, e Giacomo Grosso (nato nel 1860 a Cambiano) con *La cella delle pazze*, che trionfò a Torino nel 1884 e col famigerato *Ultimo convegno*, che suscitò tanto ingiustificato scandalo alla prima internazionale di Venezia nel 1895, si imposero al pubblico col quadro di composizione, senza però rivelar quell'elevatezza di pensiero, quell'arte suggestiva, che avvicina il pittore al poeta. Invece sono entrambi solenni maestri nel ritratto, in quel

393. — G. Battista Quadrone: Il giudizio di Paride.

394. — Antonio Fontanesi: La quiete.
(Istituto Arti Grafiche di Bergamo).

GAETANO PREVIATI - MAMMINA

Proprietà della "Società per l'arte di Gaetano Previati,,

ritratto che definirei borghese, che non oltrepassa cioè la realtà, dove la seta è seta e l'oro è oro e la carne è carne e i volti e i sorrisi e i pensieri sono vivi, evidenti, comunicativi; ma in cui nulla eccita la fantasia, nulla solleva la figura alla sintetica affermazione di un deciso carattere, come vuole la vera nobiltà del ritratto artistico. Degno di considerazione come ritrattista è pure Cesare Ferro.

A Torino più ancora che a Milano si sentì l'influsso dei grandi centri artistici della Francia e della Svizzera e specialmente se ne giovarono i paesisti, vera gloria dell'arte piemontese.

Già Massimo d'Azeglio aveva ai suoi tempi capitanato un movimento di avanguardia, proclamandosi, a modo suo, verista nel copiar direttamente il paese all'aperto; ma gli influssi romantici piovevano allora più dal nord che dalla Francia, dove una così ardita, ma ignorata, rivoluzione si compiva, e specialmente trionfava in Piemonte la scuola di paesaggio di Ginevra col Diday e col Calame.

Come già il d'Azeglio era stato attratto specialmente dal Hackert, dagli olandesi Woogd e Therlink, dal fiammingo Verstappen, così Francesco Gamba (nato a Torino nel 1818, morto nel 1887), uno dei maestri del paesaggio in Piemonte, diresse in Germania le sue peregrinazioni artistiche e s'accostò con riverenza ai pittori della scuola di Düsseldorf.

Angelo Beccaria (1820-1898) sorse con una nota più vivace e personale, comprendendo che il vero non doveva essere contraffatto nella minuzia della riproduzione, ma sintetizzato nella intonazione delle masse coloristiche; Carlo Piacenza (nato a Torino 1814, morto nel 1887) trasfuse nel paesaggio la sua malinconia; Edoardo Perotti, torinese (1824-70), seppe, quantunque sempre sulle traccie del Calame, essere più efficace per forza di disegno e di sintesi. Si acquistò molta popolarità in Piemonte anche Giuseppe Camino (1818-1890) per la sua fervida fantasia di scenografo. Ma se vogliamo restringerci a quello che in Piemonte si produsse di veramente eccelso nella pittura di paesaggio, basterà dire del Fontanesi, che, col Vertunni, napoletano, col Carcano, col Segantini, è uno dei più grandi paesaggisti che onorino la pittura nuova in Italia, e il fondatore della pittura di paesaggio sentimentale in Piemonte.

395. — Cesare Tallone: Ritratto di bambina. (Brogi, Firenze).

Antonio Fontanesi nacque a Reggio Emilia nel 1818; non si potrebbe quindi, a rigor di termini, porlo fra i Piemontesi, ma a staccarlo dal centro ove egli combattè la fervida battaglia della sua arte, dove destò le più vive simpatie di seguaci, verrebbe quasi a mancarci lo sfondo su cui la sua mirabile figura d'artista si muove e vive, tra l'ammirazione

e il fervore dei seguaci. A Reggio egli ricevette i primi rudimenti artistici da Prospero Minghetti e lavorò di ritratto, di paesaggio ed anche come scenografo. Il bisogno di libertà lo costrinse già nel 1847 ad emigrare a Torino; nella legione Manara partecipò ai fasti della rivoluzione; rifugiatosi prima a Lugano, poi a Ginevra, visse a stento vendendo le sue litografie e le sue acque-forti e insegnando il disegno. Dopo la seconda guerra d'Italia, nella quale compì parimenti tutto il suo dovere, di nuovo si ritrasse a Ginevra, dove la scuola fredda e compassata del Calame, alla quale aveva in parte aderito, cominciava ad essere battuta in breccia dai nuovi paesisti francesi della scuola di Fon-

396. — Giacomo Grosso: Ritratto di Virginia Reiter.
(Alinari, Firenze).

tainebleau, alcuni dei quali, come il Daubigny, soggiornando a Ginevra, gli divennero amici. Senza rinnegare il suo temperamento d'artista italiano, il Fontanesi partecipò alle mostre parigine insieme col Corot e col Troyon, suscitando l'ammirazione e la simpatia di quei grandi innovatori. Ma nè a Parigi, nè a Londra, dove si recò nel 1865 pote', mancandogli ricchi protettori, rimaner stabilmente, nè aprire uno studio. Del resto egli era portato alla ricerca, ai tentativi di un'arte nuova, piuttosto che a una produzione di facile vendita rimuneratrice. I grandi paesisti inglesi, il Constable e il Turner, esercitarono su di lui non minor influsso dei paesisti francesi conosciuti di persona, e acuirono la sua aspirazione ad una luminosità più diffusa e il bisogno di una elevazione poetica delle visioni naturali.

Il desiderio di ritornare in Italia lo mosse a far valere i suoi meriti patriottici, che potevano essere allora fra noi ben più apprezzati di quelli artistici, e più atti ad ottenergli

397. — Massimo D'Azeglio: Ulisse accolto da Nausicaa.
(Alinari, Firenze).

un posto in una delle nostre Accademie. Avendo avuto promessa dal Ricasoli di esser chiamato a insegnare a Firenze, si recò colà e, festeggiatissimo dal gruppo dei macchiaioli, fu ospite del Banti e partecipò alle discussioni e alle lotte con cui la nuova arte riusciva allora a malapena a farsi comprendere da un gruppo ben limitato di iniziati. « Quando si dipinge con commozione, scriveva il Fontanesi in difesa sua e degli amici, non si può contare e sfumare ogni pennellata, come farebbe un operaio meccanico. L'arte non si fa col compasso alla mano e se qualche pennellata va di traverso, che monta, purchè vi sia la luce? Sarà sempre preferibile un uomo anche con le scarpe sporche a un cadavere profumato, coi guanti bianchi. Là dove non vi è vita non vi è poesia. Nelle produzioni dell'arte si devono considerare le qualità della mente prima di quelle della mano ».

Invece che a Firenze il Ricasoli gli diede il posto di professore a Lucca e l'artista fu costretto ad insegnare colà figura. A stento egli riuscì poi a farsi trasferire a Torino; e con poco vantaggio, perchè all'Albertina ancor regnavano il Gamba e il Gastaldi e certo non era ambiente propizio per un novatore. Se intorno a lui stavano i giovani, la cittadinanza si mostrava ostile, o peggio ancora, indifferente. Furono quelli anni penosi per il nostro maestro e il suo scoramento giunse a tal punto che, avendo avuto notizia che in Giappone si cercava un professore di pittura, degno di dirigere un'Accademia di Belle Arti, e di metterla in pari coi progressi dei pittori d'Europa, egli chiese e ottenne tal posto e si trasferì in estremo oriente, attratto anche dall'arte giapponese così fine ed affatto idealistica nell'interpretazione del paesaggio e per la luminosità, per la chiarezza delle tinte non discordante in tutto dalle sue idee. Anche in Giappone il Fontanesi si fece ben volere come maestro; ma, colpito da una malattia, che con lungo tormento doveva condurlo alla tomba, fu costretto a ritornare dopo due anni. Stabilitosi ancora a Torino nel 1878, sperò nuovamente di condurre alla vittoria il manipolo di giovani, che sempre con maggior entusiasmo gli si erano stretti intorno. Nella grande esposizione torinese del 1880 espose la parte più significativa della sua vastissima produzione, allo scopo di mostrare quale evoluzione, quale progresso egli fosse venuto compiendo. Mario Calderini, che si ebbe allora il gran premio del paesaggio, Vittorio Avondo, Carlo Pittara, e altri paesisti, pur poetando ciascuno con uguale ispirazione, apparirono rinnovati, rigenerati da lui. Ma il pubblico si entusiasmava pei quadri storici, come *Il cadavere di Vittoria Colonna* dell'Iacovacci, o la *Deposizione di Papa Silverio* del Maccari, e passava freddo, disorientato, davanti a quei paesaggi in cui avrebbe

398. — Giacomo Grosso: Signora in aperta campagna. (Brogi, Firenze).

voluto vedere un'esatta, evidente riproduzione del vero, laddove essi non erano che stati d'anima, poetiche esaltazioni ricavate dalla sinfonia dei colori e delle luci, nella libertà dell'atmosfera.

« La tecnica del Fontanesi consisteva, come bene disse il Pica, di preparazioni a chiaroscuro, o coi colori complementari, di pastosità smaltate, di velature ed iridature a cui aggiungevansi spesso sfregature di pennello, cancellature di spattola, e sgraffiature in piena pasta. Tecnica complicata, laboriosa e sapiente, che riusciva efficace sopratutto nel ritrarre

399. — Cesare Ferro: Ritratto.
(Per cortesia dell'Autore).

le luci vespertine, le trasparenze dell'aria e lo sviluppo atmosferico delle cose ». Ma bisogna saper vedere il quadro nel suo insieme, non perdersi, come gran parte del pubblico, nelle minuzie, e, al di là della singolarità della tecnica, scorgere la singolarità della visione. Dell'insuccesso, che, rispetto al pubblico e alla critica banale, ebbe quella mostra, il Fontanesi molto si accorò, rattristato e indebolito anche dalla malattia che lo minava. Morì nell'aprile del 1882, dopo aver, sino alla fine, lavorato a sostenere con dignità la sua vita. Soltanto nel 1901, all'Esposizione Internazionale di Venezia, l'arte del Fontanesi ebbe quel riconoscimento di vera gloria che si meritava. Stavano in quella esposizione raccolti anche notevoli saggi della gran scuola dei paesisti francesi del 30, del Corot, del Rousseau, del Daubigny, e l'affinità del Fontanesi con essi apparve evidente; ma apparve del pari meraviglioso che, al contatto diretto di quel travolgente movimento, il nostro pittore, venuto da un centro

400. — Antonio Fontanesi: Paesaggio.

401. — Lorenzo Delleani: Novembre.

di tanto deboli e incerte tradizioni artistiche, avesse saputo mantenere intatta la propria personalità.

In quell'anno stesso il Calderini, con uno splendido volume, attestava la devozione al maestro della più vivace e promettente arte piemontese. Marco Calderini (nato a Torino nel 1850) non ha le forti audacie e le sintesi ricche di pensiero del maestro, e dipinge più fuso e più tenue, ma gareggia con lui per la spontaneità del sentimento, sopratutto nei paesaggi malinconici, con tramonti nebbiosi, in cui si indugia il suo spirito velato di tristezza.

Lorenzo Delleani (nato a Pollone nel Biellese nel 1840, morto nel 1908) aveva alla scuola dell'Arienti e del Gastaldi imparato a trattar il quadro storico, e nel 1874 aveva

402. — Vittorio Avondo: Il pascolo.
(Quadro di proprietà della contessa Sofia di Bricherasio, Torino).

trionfato a Parigi coi suoi soggetti veneziani; ma all'esposizione del 1880 e dal De Nittis e dal Fontanesi egli ebbe la rivelazione, che fondamento dell'arte nuova è essenzialmente il paesaggio. Lasciando allora i quadri di figura, si dedicò con grande ardore agli studi del paese e divenne uno dei più gustosi e moderni paesisti piemontesi, interprete innamorato delle bellezze del propio paese. Atrettanto dicasi di Vittorio Avondo, che aveva cominciato come seguace del Calame, di Carlo Pittara, di Ernesto Bertea da Pinerolo, del Pastori, del Rayper, del Chialiva, e di molti altri. Clemente Pugliesi Levi è un sano naturalista, che svolge calmo e costante il suo pensiero con vivo amore per la verità pittoresca; il Pollonera si rivela un poco più poetico, sopratutto quando canta l'alta montagna; Carlo Follini, il Cabutti, il Piumati, lo Strata, il Bologna, appartengono essi pure a questa vivace schiera di pittori naturalisti. Si ricordano sempre con piacere i quadri: *Ultime gocce* e *All'Alpe* e tante altre vedute di Andrea Tavernier, perchè rendono così bene il paesaggio piemontese e la vita contadina e alpigiana; certo senza troppa novità di intenti, ma con grande amore.

Ampiezza di visioni d'alta montagna, ci ha dato da ultimo CESARE MAGGI, figlio del celebre attore drammatico, in tele di grande effetto, benchè piuttosto oscure e sorde di colore.

Ma senza dilungarmi più oltre, voglio da ultimo ricordare le figure che più si staccano dalla schiera un po' uniforme dei buoni pittori di scuola piemontese, per tentar di assurgere a più singolare e spiccata personalità.

Anzitutto mi piace render tributo di onore alla sincerità artistica di GIUSEPPE PELLIZZA da Volpedo (nato nel 1868, suicidatosi il 14 maggio 1907 per il dolore della morte della moglie) già ricordato fra i più fervidi seguaci del Segantini. La morte tagliò di netto le speranze che egli aveva destato nel 1894 a Milano e l'anno dopo a Firenze, col suo *Fienile*. La patetica scena del povero contadino morente che, disteso sul fieno, riceve dal sacerdote l'Ostia benedetta, mentre fuori di quell'ombra intensa, tutta la campagna, veduta dall'alto, si

403. — ANDREA TAVERNIER: Flora montana.
(Per cortesia dell'Autore).

stende, rallegrata dalla primavera, commuove con elementi di bellezza, cavati direttamente dal vero, ma idealizzati e fatti più suggestivi dalla loro unione. Il Pellizza, nato da contadini benestanti di Volpedo, amava la sua campagna, nè disdegnava di occuparsi delle opere contadinesche. L'amore all'arte era sorto in lui spontaneamente e lo aveva condotto a studiare a Brera e a Bergamo dal Tallone e poi, quando era già sposo e padre felice, nel 1892, a Firenze, dovunque volgendosi con predilezione ai pittori, che con maggior verità ritraevano la campagna, per far poi sempre ritorno al paese, infastidito delle città e di tutte le congreghe e camarille artistiche.

Già nel 1892, all'Esposizione Colombiana di Genova, il suo dipinto di soggetto alpestre *Mammine*, aveva ottenuta la medaglia d'oro; poi colle *Speranze deluse* e col *Fienile* si era affermato nel suo speciale carattere di poeta degli umili, di quella poesia che allora creava così largo consenso popolare ad Ada Negri.

Ma il quadro al quale egli aveva atteso con infiniti studi per molti anni, il *Quarto stato*, esposto nel 1902 a Torino, raffigurante un gruppo di scioperanti che avanza guidato da una vigorosa figura di giovane contadina, con un bimbo fra le braccia, tutta illuminata dal sole, sia perchè, non elevandosi le figure troppo sopra la limitata raffigurazione realistica

di un gruppo di scioperanti, non raggiunge l'intento di rappresentare la rivolta sociale, sia perchè nella tecnica divisionistica appar affaticato e confuso, cagionò non poche delusioni a chi aveva messo nel Pellizza non infondate speranze.

404. — Giuseppe Pellizza: Sul fienile.

La comunanza di un sincero amore per la vita dei campi, per le pecore, per le giovenche, e un comune bisogno di abbandonar l'arido verismo per accogliere liberamente la poesia, che dall'amore del vero deriva, doveva avvicinare naturalmente il Pellizza al Segantini. Egli fu sedotto anche dalla tecnica divisionistica del maestro, anzi, per suggestione di

405. — Carlo Fornara: Cimalmotto.
(Milano, Proprietà della Galleria A. Grubicy).

Angelo Morbelli, l'andò esagerando, e si sentì attratto, come dimostra lo *Specchio della vita*, anche dal simbolismo segantiniano, forse con poco vantaggio della sua sincerità artistica, che meglio si esprimeva in quei semplici studi di paese, esposti dopo la sua morte all'Esposizione di Venezia. Ma l'opera sua doveva considerarsi ancora agli inizi, con tutte le incertezze e le inconseguenze di chi non ha ben trovata la propria strada e perciò fu tanto dolorosa per l'arte italiana la perdita immatura.

Un altro piemontese, convinto seguace del Segantini, Carlo Fornara (nato nel 1871 in Val di Vigozzo nell'Ossola) mantiene ancor viva la discussione intorno alla tecnica divisionistica, che egli pratica da quindici anni con convinzione invincibile. Il ricordo del grande maestro è forse troppo evidente e sempre presente nel Fornara per lasciar libera la sua personale originalità; però bisogna convenire che egli riesce a reggere al confronto col grande trentino.

Molta ammirazione ha suscitato da ultimo fra i pittori piemontesi Felice Carena, di una grande abilità di pennello; ma forse ancora troppo sotto l'influsso e l'imitazione eclettica degli stranieri.

Così anche il Piemonte ha dato largo contributo alla pittura italiana; ed è gran merito della nuova vita politica del nostro paese, l'aver creato un centro artistico innovatore in una regione, che mancava assolutamente di tradizioni d'arte.

PITTORI VENEZIANI.

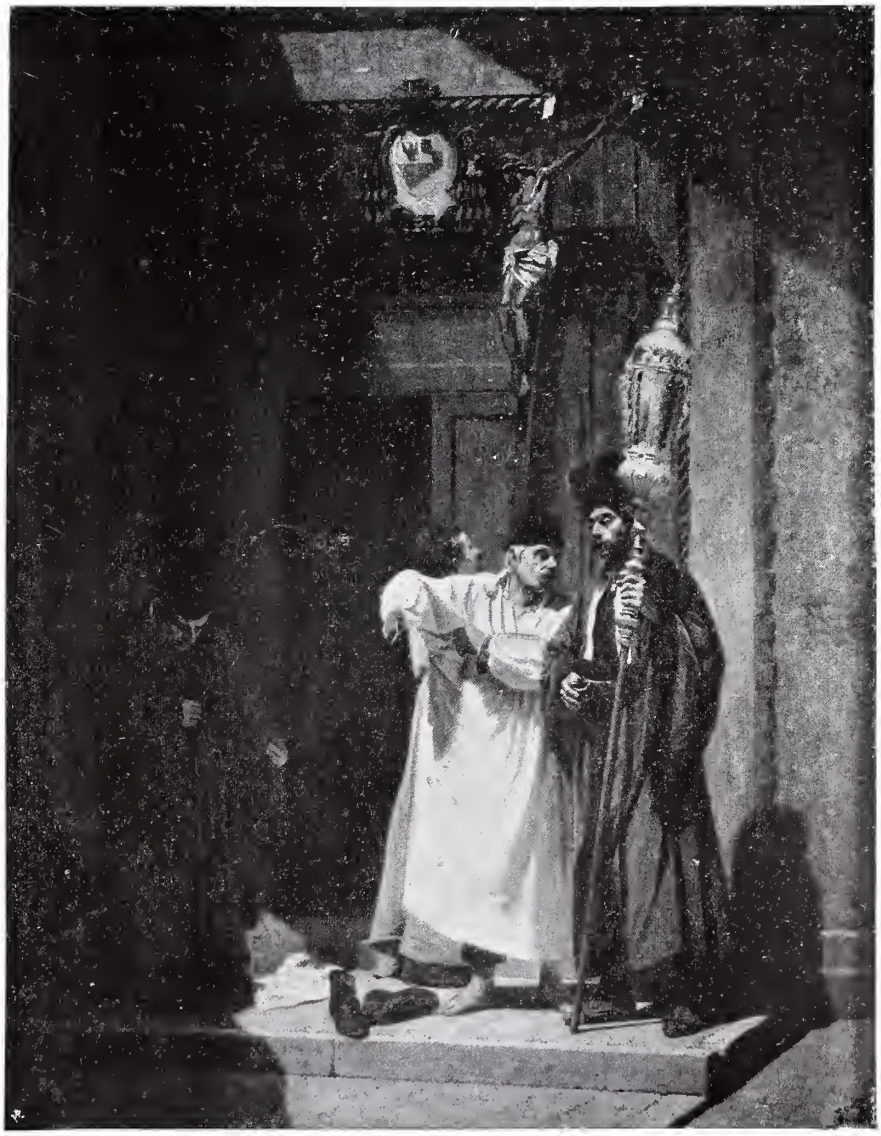
A Venezia la rovina della Repubblica, la decadenza economica della città, resero vani,

406. — Giacomo Favretto: Il sorcio.

sul principio del secolo, i tentativi dei buoni accademici, che, uniti intorno al conte Lodovico Cicognara, si sforzavano di restaurare, coll'esempio dell'antico, l'arte nuova, seguendo un bisogno di rinnovamento, che altrove pur dava buoni frutti. Il Canova lasciò Venezia per Roma, così come più tardi l'Hayez, veneziano, cercherà il successo a Milano; e Venezia solo per opera di pochi mecenati, per la generosità dei forestieri, che visitandola acquistavano anche qualche opera moderna, per la parsimonia dei suoi pittori, che si accontentavano di vivere alla meglio, pur di non abbandonare la loro cara città, continuò ad essere un centro artistico di qualche importanza. La grandezza dell'arte del passato par quivi disorientare i pittori, anzichè rianimarli e soccorrerli con l'esempio. In quasi tutti, persino nell'Hayez, come abbiamo veduto, prevale il pregiudizio che il colorito veneziano si possa ottenere sforzando le tinte, contrapponendole con violenza, mettendo colore e colore per tutto, senza il grande equilibrio, senza la grande armonia, senza la potenza del chiaroscuro, che sono le prime qualità del colorista. Ne viene che, notevoli qualche volta per il disegno, i quadri dei pittori veneziani di questo tempo sono quasi tutti stonati di colore.

Così quelli di Lodovico Lipparini, bolognese di nascita, ma veneziano di studi e d'animo, professore di pittura all'Accademia, morto nel 1856.

Fra le moltissime sue composizioni sacre, mitologiche e storiche, assai grido levarono i quadri tratti dalle guerre della rivoluzione di Grecia, ma oggi questi ci appaiono freddi, benchè egli vi sfoggi tutta l'artificiosa pompa dei suoi colori, dipingendo con cura minuziosa



407. — Federico Zandomeneghi: Prima della processione.
(Firenze, Galleria Pisani).

le vesti, i giubbetti, le fustanelle, gli arabeschi dei calzari e i fucili intarsiati di madreperla. Ecco come il Boito descrive un quadro storico di un altro di cotesti falsi coloristi, il D'Andrea: « I cavalieri, i senatori, il doge, i paggi, la loggia del Palazzo Ducale, gli stendardi spiegati, tutto voleva essere colore, e il colore era, come accade spessissimo, smagliante insieme e fiacco; e sotto ai panni variopinti si cercava invano la solidità dei corpi; nè sotto al celeste si trovava l'aria, nè sotto alla superficie dell'architettura, la pietra. La composizione stessa soffriva in quella vacuità di tinte ». La bellezza femminile, che aveva trionfato arditamente nelle donne di Tiziano e del Palma, sino al Tiepolo, si faceva civettuola e convenzionale nelle nudità femminili, spesso sapientemente velate, di Natale Schiavon,

pittore che certo non mancava d'ingegno e d'abilità e che può dirsi il creatore di quel genere di pittura leccata, dolciastra, che manda ancor oggi in solluchero i forestieri provinciali.

Il migliore fra i veneziani di quell'ingrato periodo è, a mio credere, MICHELANGELO GRIGOLETTI di Pordenone (1801-1870), che anche nei quadri sacri mostra vigoria di pensiero e non è stonato come tanti altri nel colorire. Specialmente valente egli riescì nei ritratti, che, pur essendo disegnati coscienziosamente, non arrivano alla levigatezza e alla finitezza minuziosa e irritante di quelli di PLACIDO FABRIS, e rendono il carattere con imponenza signorile.

408. — GIACOMO FAVRETTO: Vandalismo.

POMPEO MOLMENTI, di Motta di Livenza (1819-1890), destò coi suoi quadri storici molta ammirazione anche a Milano, dove espose il suo *Arresto di Filippo Calendario,* dipinto che ha vivaci contrasti di luce e molte parti buone. Un miglioramento nel colorire introdussero il GHEDINA e ANTONIO ZONA, quest'ultimo rinomato specialmente per il quadro storico di *Tiziano che incontra il giovane Paolo Veronese sul ponte della Paglia,* ora alla Galleria di Venezia, in cui si può ammirare certa sodezza di colore e vigoria di chiaroscuro; ma pur troppo, come in tutti i dipinti di questo periodo, vi manca l'aria. Lo Zona era molto apprezzato come ritrattista. Si racconta che ei cercasse di dar alle sue pitture certa verniciatura fosca, affumicata, sì da farle sembrare antiche; ed aveva parecchi concorrenti in consimili studi sulle tecniche antiche, imitate senza troppo costrutto. Perditempi in cui l'arte cessa d'essere viva e sincera.

Più lento che altrove progredì sulle Lagune il movimento rinnovatore, quasi mancassero forze nuove. Fu quindi più che mai grave iattura la morte di ALBANO TOMASELLI di Strigno nel Trentino, stupendo ingegno che si era già affermato con vivace originalità all'Accademia di Venezia, nel quadro *La moglie del Doge Foscari che rifiuta alla Repubblica il cadavere del marito.* Di soli 23 anni, si spegneva nel dicembre 1856 a Firenze.

Anche i vedutisti, nella città del Canaletto e del Guardi, non seppero emergere dalla mediocrità; e solo merita d'essere ricordato IPPOLITO CAFFI, bellunese, amante di luci fantastiche, artificiose, all'inglese; talora poetico nel render le nebbie e i chiari di luna, o la luminosità della neve, ritraendo vedute di Venezia, di Firenze, di Roma, di Napoli. Salito su una nostra nave per eternare le sperate vittorie della patria, scomparve nel gorgo di Lissa.

409. — Luigi Nono: I primi passi.

410. — Luigi Nono: Refugium peccatorum.
(Roma, Galleria Nazionale).

Poichè veniva a languire, per mancanza di forti tempre di artisti, l'amore alla grande arte del quadro storico e di pensiero, i pittori veneziani cercarono miglior fortuna nel quadro di genere e fu quella veramente la buona via donde trasse vita la nuova arte. Ancora ai giorni nostri la pittura veneziana risente, è ben vero, di siffatta origine piuttosto meschina; non si eleva essa ad alte idealità, tranne forse nei paesisti; ma, rinnovatasi nella vita così attraente, così pittoresca della città incantevole, è divenuta la più lieta, la più piacevole pittura d'Italia.

411. — Alessandro Milesi: Ritratto.

I primi cultori del quadro di genere furono a Venezia il Rotta, lo Scattola e lo Stella. ANTONIO ROTTA (nato a Gorizia nel 1828) prediligeva i pitocchi e nei suoi quadri faceva rivivere l'arguzia popolare, un po' banale ma buona; DOMENICO SCATTOLA (nato a Verona nel 1814 e mortovi nel '76) che resiedette a lungo a Milano, era spirito più fine e garbato e finalmente GUGLIELMO STELLA può essere considerato come il migliore dei tre. Uomo molto colto, critico brioso e assennato, assurgeva nei suoi quadretti di costume a moralista; ma come pittore fu piuttosto secco e stentato. A Venezia convenivano anche parecchi pittori stranieri, attratti dalla bellezza del paesaggio e dalla deliziosa vivacità di usi e di vesti degli abitanti; divenivano del paese e qualche volta sapevano vedere e ritrarre con maggior passione dei nostri artisti quel che la città aveva di più caratteristico, specialmente in quanto a partiti di colore.

412. — ALESSANDRO MILESI: Ritratto della madre del pittore.

Così l'olandese CECIL VAN HAANEN, che ebbe molta influenza sulla pittura veneziana contemporanea, specialmente coi suoi quadri le *Infilatrici di perle* e la *Sartoria*, assai gustosi per arguzia di osservazione, e il viennese LUIGI PASSINI, buon disegnatore. Da Vienna proveniva EUGENIO BLAAS, specialista nel quadretto di maniera aggraziata, di esecuzione levigata e minuta, in cui appare una Venezia impomatata e imbellettata; ancora oggi questi furoreggia fra i grassi borghesi tedeschi o americani.

Poco di utile per il progresso dell'arte poteva esser tratto da costoro. I veri novatori, fra tanti giovani che con rara energia e costanza mirabile lottavano in un ambiente tutt'altro che propizio, furono due: Il CABIANCA per il paesaggio e lo ZANDOMENEGHI per la figura, portati entrambi dal loro bisogno di novità a vagar per l'Italia senza fissa dimora, e anzi più apprezzati fuori che a Venezia. VINCENZO CABIANCA (nato a Verona nel 1827) lasciò il veneto per Firenze e poi per Roma; nel 1861 andò a Parigi col Signorini e col Banti; fra i macchiaioli fiorentini parve quasi un maestro e a Roma gli acquarellisti impararono serietà di ricerche e di propositi da lui. « Arditissimo lumeggiatore, scriveva il Boito, è uno dei pochi veneti che in alcune qualità voglia seguire la nuova scuola pittorica. Talvolta la luce pare un fuoco del Bengala e le ombre sono negre e ferrigne; ma sovente anche nelle sue tele sgorbiate si scoprono due somme e tanto rare virtù: la verità e la vita ». Lo si diceva innamorato delle monache, perchè si prestavano a ciò che gli piaceva sopra ogni altra cosa nella natura; chiazze di bianco su macchie di nero; ma a render l'effetto gli bastava anche un porco nero dipinto contro un muro bianco e mandava con esso in estasi i colleghi fiorentini. Parecchie vedute di misteriosi canali veneziani, rivelano, come

413. — Ettore Tito: Dopo la pioggia.
(Firenze, Galleria Pisani).

quasi ogni suo dipinto, una ricerca luminosa ad effetto violento, che ha del fantastico e del prezioso, e spinge talvolta l'artista all'irreale, al romantico, rivelandolo precursore e maestro di Marius de Maria e d'altri.

Federico Zandomeneghi (nato a Venezia nel giugno del 1841), figlio dello scultore che innalzò ai Frari il brutto monumento a Tiziano, fu accusato a Venezia di imitare i forestieri dandosi al più crudo naturalismo, anzi alla ricerca del brutto. Certo egli aveva del vero tutt'altra idea di quella, che coltivavano altri pittori veneziani; non lo perseguiva nella forma materiale, meticolosa, ma ne ricercava, spesso anche con esagerazione e brutalmente, il carattere, secondo un deciso sentimento di simpatia o di avversione, e non badava alle derisioni o al compatimento dei colleghi veneziani, ostinato ad accontentar anzitutto il suo genio nella ricerca del brutto caratteristico. Non ebbe grande influsso a Venezia; solo

414. — Vittorio Bressanin: La bottega del caffè.

il Ciardi si accostò in principio a lui, per reagire contro l'insegnamento accademico, e da lui fu messo in relazione coi macchiaiuoli fiorentini.

Ma veniamo ai pittori che veramente crearono la nuova scuola veneziana. Camillo Boito, parlando verso il 1877 delle esposizioni d'arte di Venezia, tanto trascurate dal pubblico, ricorda il Favretto, insieme col Da Rios e il Paietta, fra i pittori di genere, che meditano la natura con affetto sincero.

La grande distanza che vi è fra il primo e i secondi è creata specialmente dall'intendimento nuovo del colore, che rende gustosa ogni pennellata di Giacomo Favretto. Si acuisce e si affina in lui il gusto delle tonalità chiare e ridenti, contrapposte con acuta percezione dei valori, con morbidi chiaroscuri, all'aria libera, al sole. Contro ogni tradizione accademica, ma riattaccandosi alla vera scuola veneziana, portata ai più deliziosi accordi e ai più arditi passaggi dal Tiepolo, gareggia con lui nell'adoperare il pennello alla libera per trar profitto della grossezza, della pastosità stessa dei colori, e alternando le terre alle tinte, il Favretto riconquista tutta un'arte che era andata perduta, non tanto con ricerche di tecniche speciali, ma con la libera scelta d'ogni mezzo, pur di rendere le impressioni nella vita piena di gioia, di brio, di colore, nell'aria di Venezia pregna di sali, e di luminosi pulviscoli.

Nacque Giacomo Favretto nel 1849 da un povero falegname, a Venezia, e cominciò da ragazzo a lavorar con lui; poi, non potendo reggere alla fatica, passò nella bottega di un cartolaio, dove dalle stampe sacre dei santi e delle madonne ebbe i primi incitamenti a disegnare. Si accorse della sua genialità un antiquario intelligente, il Favenza, e raccolse

415. — Ettore Tito: La nascita di Venere.

insieme con pochi amici un fondo per far studiare il giovane all'Accademia, dove egli ebbe a maestri il Grigoletti e il Molmenti. Quest'ultimo specialmente incoraggiò le mirabili disposizioni dell'esordiente.

Il Favretto si pose con passione a disegnare, tenendo per modello le acqueforti del Rembrandt e del Tiepolo, e da quest'ultimo, come dagli altri settecentisti veneziani, trasse molte copie. A Venezia seppe farsi apprezzare coi suoi quadretti di genere nelle piccole esposizioni. La sua *Lezione di anatomia,* esposta a Brera nel 1873, dove introdusse il proprio ritratto insieme con quello del suo professore Molmenti, quello del suo protettore, conte

416. — Cesare Laurenti: Le parche.

Zanetti e del pittore Sommariva, piacque molto, specialmente per lo spunto del colore. Nel 1878, pure a Brera, il *Sorcio* ebbe gran successo non meno fra gli amatori che fra il popolo, e per i bei tipi veneziani delle ragazze, e per la pennellata franca e colorita. L'ambiente veneziano in tutta la sua festosa gaiezza è mirabilmente ritratto nell'altro dipinto, *In attesa degli sposi*, con la curiosità delle comari della strada, che aspettano il corteo nuziale. Nel 1880 il Favretto trionfò a Torino contemporaneamente al Michetti coi quadri *Libri e stampe*, *Erbe e frutta;* e poi a Milano con quel suo umoristico *Vandalismo*, che ebbe il premio Umberto ed è oggi alla Galleria del Castello. Ormai il Favretto s'era formato una

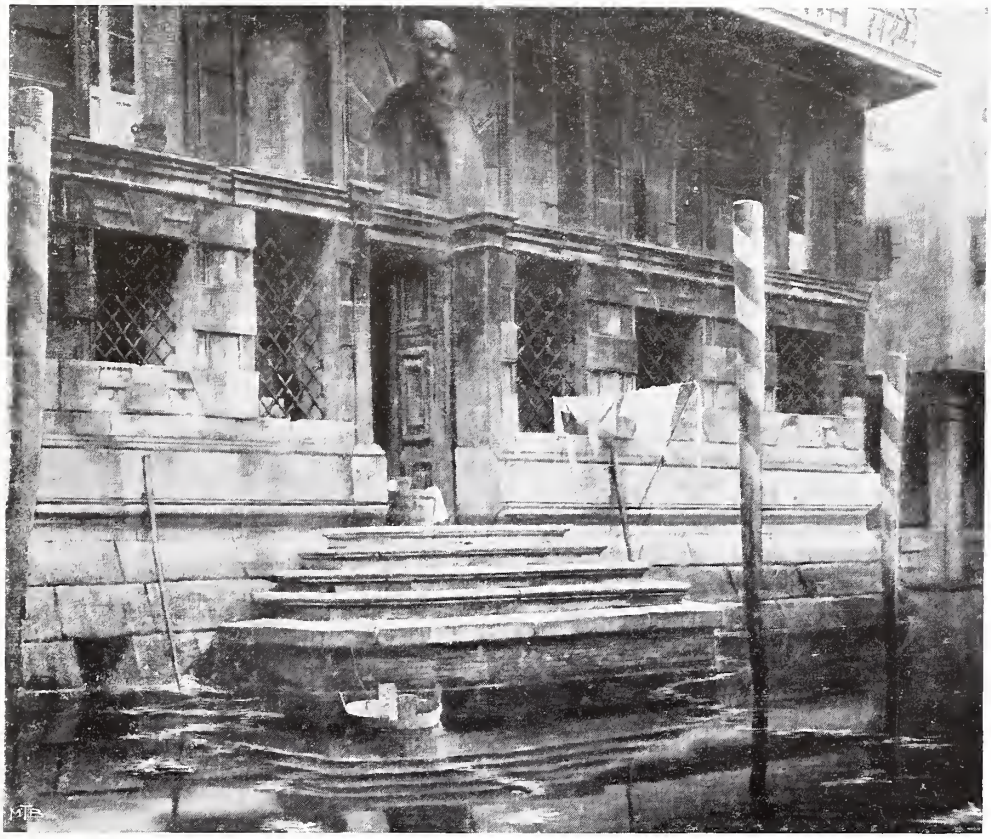
417. — Cesare Laurenti: Fioritura nuova.

maniera tutta sua, non tanto per il modo gaio di presentar ogni soggetto, quanto per la ammirabile intonazione dei colori. Se dobbiamo credere a quel che il Fragiacomo riferiva all'Ojetti, l'aneddoto che tanto spesso faceva la fortuna di quei suoi quadri nelle pubbliche esposizioni, non era quasi mai stato il punto di partenza di un suo lavoro. « Egli partiva da una macchia di colore, che forse aveva veduto sul vero, da una armonia di colori che egli prima schizzava sopra una tavoletta; l'aneddoto veniva poi, quasi per giustificare quella macchia, per darle un'apparenza ragionevole, un volto umano ». Fa meraviglia che un genere tanto gustoso non sia valso a procacciar subito fortuna al pittore, costretto invece per lungo tempo a lavorare in una stanzetta con una finestra sola e senza luce favorevole. Poco egli potè godere del trionfo della fortuna. Prima fu afflitto e tormentato da una malattia d'occhi e ne perdette uno; poi, proprio quando, nel 1887 all'Esposizione di Venezia, l'opera sua raccoglieva le maggiori lodi, il 12 giugno, a soli 37 anni, egli moriva. « La vita veneziana

riflessa nella sua fantasia, diceva il Morelli davanti alla sua salma, diventa tutta bella. Come era incapace di dire una parola amara ai suoi amici, così era incapace di rattristare gli occhi dipingendo crudeli situazioni ». Nell'ultimo quadro *Il Liston*, riproducente l'elegante passeggiata davanti alla Loggetta, riviveva come in altri dipinti, nel suo fascino di decadente mollezza, la Venezia del settecento, la Venezia del Tiepolo e del Guardi. Ma nello studio del pittore rimaneva incompiuto *Il Liston odierno*, nel quale egli voleva dimostrare come il fascino della deliziosa città vibrasse immutato pur nelle costumanze odierne, e come la sua arte, pur ricongiungendosi a quella del passato, fosse ancor tutta viva e desiderosa del nuovo.

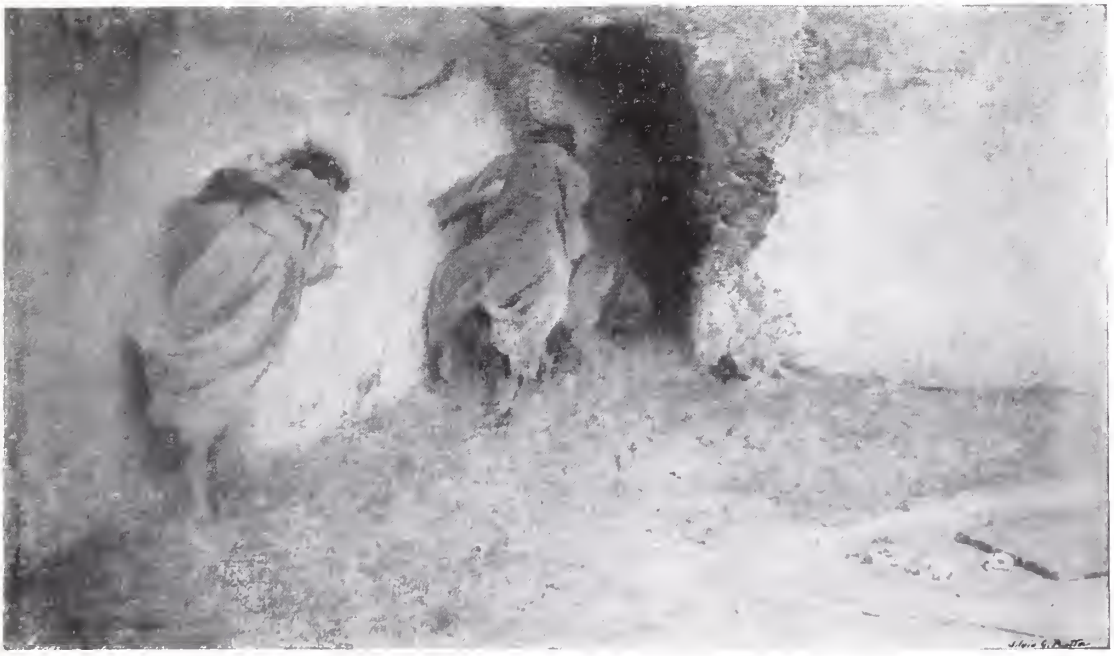
418. — Lino Selvatico: Cuffietta bianca.

Quasi tutti i giovani pittori veneziani risentirono un benefico influsso da quella sua vivacità coloristica; molti però di quelli sorti con lui, si erano già affermati con caratteri ben distinti, benchè quasi tutti inclinati dalla dolcezza di Venezia alla contemplazione serena e dolce della vita. Già il Boito, pur criticandolo, affermava il carattere indipendente di Luigi Nono, nato a Fusina presso Venezia nel 1850, ed allievo dell'Accademia, il quale già col suo saggio finale: *La scala d'oro del Palazzo Ducale*, mostrava di saper studiare e ricercare da sè. Di quel suo quadro o dell'altro: *Coro nella Chiesa dei Frari*, in cui non solo le figure, ma gli stalli gotici e dorati sono disegnati perfettamente, e mostrano, con una verità da far strabiliare, il loro lustro e sin il sudicio e le ragnatele e la polvere, si poteva ben dire che egli, per veder giusto, spesso vedeva secco, per riprodurre esatto, spesso dipingeva duro: ma la sua volontà di raggiungere un'espressione vivace e poetica di bellezza, senza ricorrere a facili allettamenti, si imponeva e lasciava sperar grandi cose. Infatti ben presto



419. — Luigi Selvatico: Decadimento.

la sua maniera si fece più sciolta, più grandiosa, traendo giovamento dal paesaggio con le belle vedute della campagna trevigiana, ricercando gli effetti crepuscolari, e nella figura scegliendo fra i tipi delle popolane i più espressivi, facendo campeggiare le masse di colore, raggiungendo una certa larghezza pittoresca nei contorni. Egli si avviava così a quel suo



420. — Silvio Rotta: Case abbandonate.

capolavoro, *Refugium peccatorum*, che ebbe tanto irresistibile successo alla mostra di Roma del 1881, con quella sua verità tutta soffusa di poesia e di pietà umana per il peccato più dolce. Se il nome di Nono rimase legato a quel quadro, anche in moltissimi altri egli dà prova della solida bontà della sua arte. Ricorderò un suo quadretto, *I primi passi*, che è alla Galleria Internazionale di Venezia ed ha la saporita finezza di un fiammingo, con intonazione e densità di colore prettamente veneziana. Da allora ad oggi il Nono ha continuato a svolgere con personale indipendenza le premesse incrollabili della sua arte: saldezza di forme, tratte scrupolosamente dal vero e perfezione di disegno; e se, nell'irrequieta attesa del nuovo, quella sua costanza può suscitare oggi qualche dissenso, non si può farne colpa a lui, anzi bisogna ammirare quella sua personalità sdegnosa di imitazioni e di compromessi.

421. — Umberto Veruda: Ritratto.

Senza fisime intellettuali, ma con qualità di pittore nato, Alessandro Milesi (nato a Venezia nel 1856) ottimo ritrattista, continuò il genere messo di moda dal Favretto, rivolgendosi alla vita del popolo veneziano, sorprendendo sui traghetti le scene più caratteristiche della famiglia dei gondolieri e dell'altra povera gente.

Alessandro Zezzos riuscì piuttosto affettato nel trattar soggetti settecenteschi, in cui Vittorio Bressanin porta invece tutta la festosa spigliatezza del suo ingegno di buon decoratore. Egisto Lancerotto, Luigi Mion, Giuseppe Vizzotto-Alberti e molti altri sono tutti illustratori della vita popolare veneziana.

Non erano da queste molto diverse, come genere, le prime tele tanto piacevoli di Ettore Tito; ma ravvivate da una special letizia di colori, dall'aria vibrante di primavera, dal moto rapido dell'acqua, delle vele, degli uomini o d'altro che corra o voli, rinfrescano gli occhi e l'anima. Ettore Tito nacque a Castellammare di Stabia presso Napoli nel 1860, da madre veneziana e da padre pugliese, capitano di mare; ma venne di otto anni a Venezia, sempre poi vi rimase e studiò all'Accademia sotto il Molmenti. Nei primi suoi quadri di genere: *Venditrice di zoccoli* e la *Modella*, più che il brio si ammirano la vigoria del disegno e la forza del rilievo. Nel 1887 esponeva la *Pescheria*, in quella mostra memorabile, che pur nel lutto intenso per la morte del Favretto faceva, specialmente per lui, tanto sperare della pittura veneziana. La Pescheria vecchia par tutta tratta dal vero, ma invece è composta con sapienza raffinata; tutto vi è studiato per metter meglio in mostra i tipi vigorosi dei pescatori e delle snelle servette veneziane, sotto il sole che batte sulle tende, nell'aria pregna d'odor salmastro. Anche dalla campagna veneta, coi suoi canali dove uomini e cavalli trainano le barche, coi suoi laghi e le vaste praterie, il Tito trasse ispirazione; ma il suo vero elemento è il mare, che egli sa rendere vibrante nel moto ondoso,

422. — Guglielmo Ciardi : Il Canal Grande.

quando le barche lo solcano e lo fendono, e par che in cotesti soggetti marinareschi con rematori e donne di Chioggia le sue tinte chiare, luminose, soleggiate, meglio rendano il

423. — Angelo Dall'Oca Bianca: Dame e cavalieri.

suo special fascino di pittore gioioso, primaverile. La spontanea argutezza del disegnatore elegante, che sa caratterizzare con pochi tratti una persona e renderne il ritmo particolare, in uno al dipingere così morbido, specialmente nelle carni, dove è esplicata una squisita armonia di sottoposizioni grigie e argentee delicatissime, rendono il Tito ritrattista finissimo, specialmente quando gli sta davanti o l'eleganza di una signora o la grazia d'un bimbo. Da

424. — Guglielmo Ciardi: Messidoro.

ultimo colla *Ruota della fortuna*, *La nascita di Venere*, *Il trionfo di Bacco*, *L'Allegoria di Venezia*, rivive per opera del valentissimo maestro veneziano la pittura decorativa del grande stile sugli esempi del Tiepolo, con certa moderna asprezza di verismo, che non dispiace. Un suo grande quadro di soggetto sacro con *Cristo deposto dalla croce* ha valore

425. — Emma Ciardi: Passeggiata alla moda.

sopratutto come composizione decorativa di grande effetto, alla Rubens; e ben si può dire che rifulgono in lui le doti più belle dell'antica arte veneziana: non è arte di pensiero, ma di vita, di giocondità, di eleganza.

Cesare Laurenti (nato a Mesola in Provincia di Ferrara nel 1862), introdusse con vivo successo, nell'arte veneziana, una più complicata sentimentalità e certa drammaticità tenebrosa per cui egli si avvicina ad altri ferraresi o emiliani, tanto che sarei quasi tentato di parlar di lui fra quei pittori, se egli non fosse tanto intimamente legato al movimento veneziano. *Ave Maria*, *Fiori*, *Parole misteriose*, le *Parche* sono tutti dipinti suoi, i quali segnano lo svolgimento d'un pensiero triste, torbido, irrequieto, che impressiona vivamente, ma non resiste all'analisi, e sotto essa perde molto di consistenza e di profondità. Il Laurenti, che si è fatto con successo a ricercare le tecniche antiche, in certi suoi formosi ritratti di donna sembra voler gareggiare con l'opulenza del Tiziano o del Palma.

Sorse sotto l'influsso dell'arte del Tito e del Laurenti Lino Selvatico (nato a Venezia nel 1873), disegnatore elegante e ritrattista di stile raffinato, spesso con un che di mordace e di protervo, così da ricordare il Boldini. Oltre alla sua *Cuffietta bianca*, delicata e vigorosa di colore, meriterebbero menzione molti ritratti di nobildonne e di celebri attrici.

L'altro figliuolo di Riccardo Selvatico, il sindaco veneziano tanto benemerito dell'arte, Luigi Selvatico, pittore valente del pari, ha una maniera molto levigata e finita e ricerca momenti patetici di notturni, o scene di prima mattina, come in *Partenza mattutina*, e in *Macchine in pressione*, arrivando spesso a colpir nel segno e a commuovere.

Già nel 1877 il Boito ricordava come delicato e gentilissimo artista il giovane Silvio

426. — Pietro Fragiacomo: Ritorno dalla pesca.

427. — Beppe Ciardi: La vacca bianca.

Rotta (nato nel 1853 a Venezia); ed infatti egli allora coi suoi acquarelli precorreva, si può dire, il Favretto nelle liete scene tratte dalla vita popolare veneziana e affinava il quadretto di genere trattato da suo padre Antonio, innalzandolo con vivaci intenti coloristici. Poi l'anima sua si rattristò profondamente e si chiuse nei pensieri più foschi e la sua arte ricercò le scene del dolore umano, come nel quadro *I forzati*, che ebbe la medaglia d'oro a Budapest, e nell'*Ospedale dei pazzi*, che è a Roma. Un suo quadro: *Mura abbandonate*, con una fuga di figure spettrali nella notte, nella paurosa tragicità della sua indeterminatezza è profondamente suggestivo. Peccato che il Rotta (morto nel 1913) non abbia più saputo raggiungere e sorpassare quel saggio di un arte, che pareva elevarsi sopra tutta quella veneziana, formale, coloristica, umana e gioiosa, ma non molto significativa.

Trieste, nella prosperità dei suoi commerci, è divenuta oggi anche centro d'arte moderna; e naturalmente è l'arte italiana, anzi la veneziana, che vi manda le sue propaggini.

428.* — Giuseppe Miti Zanetti: L'albero secolare.

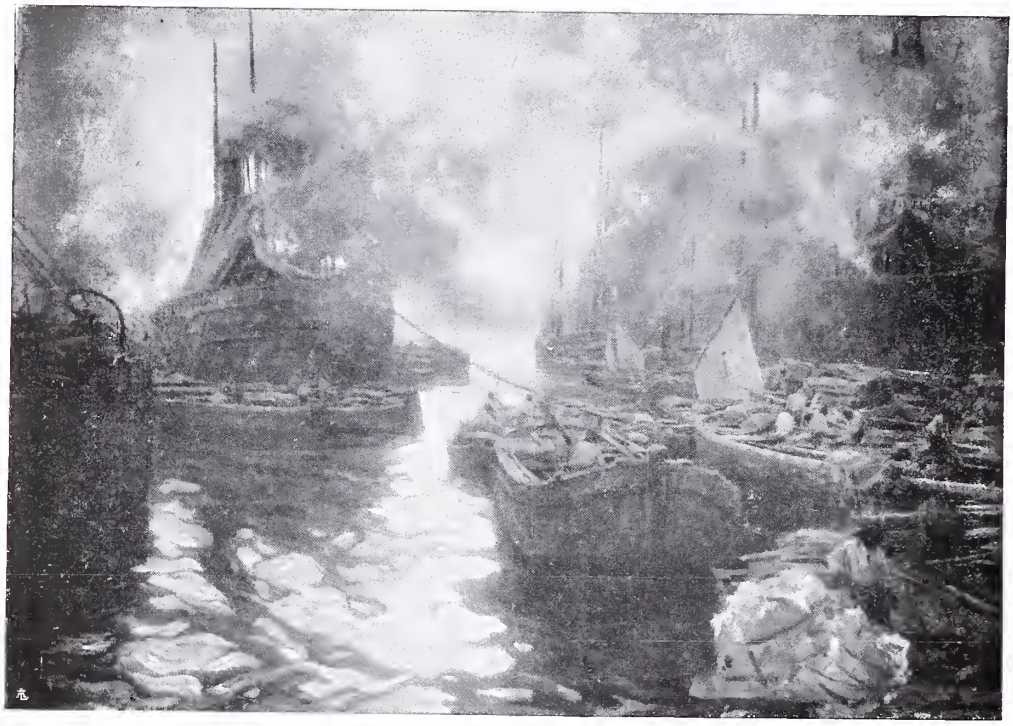
Umberdo Veruda (nato a Trieste nel 1868, morto nel 1906) può essere considerato come il migliore dei nostri pittori, nati sull'altra sponda dell'Adriatico. Scolaro del triestino Astolfi, benchè poi studiasse anche a Monaco e a Parigi, va posto fra i veneziani, non fosse che per la vivacità del colorire; veggasi ad esempio il quadro: *Sii onesta*, che è a Roma alla Galleria Nazionale, dipinto con larghezza degna del Favretto. Il suo *Ritratto d'uno scultore*, oggi alla Galleria Internazionale di Venezia, dà esso pure un'idea ottima delle doti del Veruda.

Una delle più belle città d'Italia, Verona, che ebbe nel quattro e nel cinquecento la sua scuola gloriosa di pittura, intimamente congiunta con la veneziana, eppur diversa da quella, è ancor oggi un centro d'arte, che vanta una sua scuola, se non un suo special genere. All'Accademia Cignaroli si coltivarono in tutto il secolo passato gli studi di figura con molto impegno; da ultimo vi insegnarono Napoleone Nani e, dopo il 1895, Mosè Bianchi. Il Nani fu buon maestro e appresero l'arte da lui Alessandro Milesi e Vincenzo de Stefani. Quest'ultimo, non meno valente nei ritratti che nei paesaggi (nacque a Verona nel 1859), già da molti anni si è trasferito a Venezia e si considera veneziano. Rimane invece genuino pittore veronese, e poeta della sua cara città, Angelo Dall'Oca Bianca, nato da famiglia povera, nel 1858 a Verona. Egli seguì la stessa evoluzione di tanti altri

pittori del tempo e dal quadretto di genere passò, sull'esempio del Favretto, alla ricerca della macchia di colore, e giunse sino alla tecnica divisionistica, sino a dipinti di intonazione segantiniana, rimanendo però sempre conseguente a sè stesso, sempre tipicamente originale quando lo ispiri Verona con la sua Piazza delle Erbe, con le sue belle chiese, con le sue ridenti forosette, con tutto quello spirito, tanto simpaticamente mattacchione, che rende care le poesie di Berto Barbarani.

Ho lasciati per ultimi fra i veneziani, i pittori di paese, poichè essi costituiscono un gruppo molto brillante e significativo.

Già ho nominato Guglielmo Ciardi (nato a Treviso nel 1856) a proposito dello Zandomeneghi e del Cabianca, poichè egli giovanissimo, terminati appena gli studi d'arte all'Accademia, dove era stato scolaro specialmente di Domenico Bresolin (nato nel 1820 a Padova) un vedutista finito, leccato, della più vecchia maniera, era andato a Firenze, e, nella



429. — Francesco Sartorelli: Nel porto.

comitiva dei macchiaiuoli, aveva trovato quell'impulso verso un'arte più libera, più vera, fuor dalle regole e tutta pronta ad assecondar l'occhio e l'anima nell'amore per il pittoresco, che doveva informare poi tutta la sua lunga vita e l'immensa, fortunatissima sua produzione. Perchè il Ciardi, pur non trascurando di apprendere nei suoi frequenti viaggi in Italia e fuori, tutto quanto meglio si confà alla sua arte, non cessò mai di esser veneziananamente ridente, solido, equilibrato senza eccessivi ardimenti, senza intenzioni romantiche o letterarie, e perciò piacevole, perspicace, persuasivo. Egli seppe facilmente ottenere l'unità di luce nei suoi paesaggi, seppe ampliarli in visioni sconfinate, e del pari seppe costruirli con una solidità di piani, che non ha nulla da invidiare al Carcano, come in quel suo famoso *Messidoro,* che trionfò nel 1886 a Berlino e oggi è alla Galleria Nazionale di Roma. Verista, non mancò quasi mai di cogliere il momento felice, e sotto l'ampio vibrar del sole, o nel diffondersi e nello sfumare delle nebbie, o nello sbiancar dell'alba, o nell'arrossar dei tramonti, quella special coincidenza di luci, per cui il vero assume forza poetica. Ciò spiega la fortuna dei suoi dipinti. Belle praterie nel Sile nativo, marine di Chioggia e di Venezia e colli e monti sull'altipiano di Asiago, sono i tre soli motivi, che col variar delle sue dimore abituali, successivamente dall'estate all'autunno, figurino nell'opera sua copiosis-

430. — Bartolomeo Bezzi: Mattino sul lago.

sima, sempre veneziana, come si disse, nell'espressione, riflesso luminoso, poetico della sua cara regione.

Beppe Ciardi, figlio di Guglielmo, par fondere nei suoi quadri tutte le conquiste che la pittura ha tratto dallo studio del paese all'aperto e che rifulgono nei dipinti del padre, con la sana arguzia, la bella imponenza e larghezza di disegno e di colore del Favretto, di Alessandro Milesi, suo zio, di Luigi Nono, riassumendo molte parti buone in un tutto perfetto, come direbbe un vecchio accademico. Sta di fatto che, invece di tentar nuove vie, Beppe Ciardi continua la vecchia ma buona, con profonda convinzione e con fortuna. Nel 1910 egli vinse con la *Parabola delle agnelle*, a Milano, il premio Fumagalli, e *Sulle Alpi* venne

431. — Italico Brass: Il ponte del Redentore.

acquistato dal Governo, per la Galleria Nazionale di Roma. Egli è un animalista di grande stile.

Emma Ciardi, sua sorella, si ricorda del settecento, del Guardi e più ancora del Watteau, già tanto caro a Rosalba, e con grazia capricciosa costruisce i suoi paesaggi arcadici, togliendo a motivo le belle ville e i giardini italiani. Come Rosalba anche Emma Ciardi ha gran voga, sopratutto nei salotti eleganti e sopratutto in Inghilterra.

Bartolomeo Bezzi, trentino, nato nel 1851 a Fiume in Val di Sole, presso il paesello donde proveniva il Guardi, potrebbe, per i suoi studi all'Accademia di Brera a Milano e per l'influsso che innegabilmente esercitò su di lui il Carcano, esser annoverato fra i pittori milanesi. Tuttavia, per il suo prolungato soggiorno a Venezia e perchè anche nei suoi quadri più si compiace di vedute tratte dal Veneto, mi par stia meglio qui fra i veneziani. *Il mio paesello*, *Sul Tonale* ed altri paesaggi trentini coi quali egli cominciò a farsi conoscere, non ci rivelano ancora la sua intima poesia di pittore delle ultime luci vespertine, di ricercatore di armonie coloristiche sottili e penetranti, che si rivelerà nel *Sole morente*, *Sulle rive dell'Adige*, esposti a Venezia nel 1887, nei *Mulini a Verona* e nella *Sera*, che ora è alla

Galleria Nazionale di Roma. Emana da quest'ultimo dipinto, suggestiva la malinconia della campagna paludosa, con le nebbie diffuse, con un cielo altissimo in cui si perdono gli ultimi riflessi del sole. La visione di ogni lembo di terra, di ogni gruppo di case, acquista significato poetico per cotesto artista, solo se è riflessa nell'acqua, insieme con la vaporosità del cielo e con la leggerezza delle nubi; donde la ricerca sua di motivi, o sulla laguna, o lungo i nostri fiumi e sui laghi. In ogni sua veduta dall'immaterialità dell'ora vespertina e delle tinte pallide e uniformi scaturisce un sentimento di profonda malinconia.

Pietro Fragiacomo (nato a Trieste nel 1856) con tutt'altra natura e in tutt'altra forma s'intona alla stessa nota dolorosa; tanto che ei non sembra un pittore veneziano, ammiratore entusiasta del Favretto, compagno di Ettore Tito, allorquando predilige Piazza

432. — Vettore Zanetti-Zilla: A Murano.

San Marco sotto la pioggia, e il mare tempestoso o desolato. Egli ha bisogno di sentirsi profondamente commosso davanti al vero, per creare poi il suo quadro su quella emozione; e se ritorna al vero per rendere la sua idea più espressiva o concreta, sa sempre mantenere al dipinto la suggestione fantastica che dà l'indeterminato.

Altri paesisti seguaci del nuovo indirizzo idealistico: Battista Costantini, Millo Bortoluzzi, Giuseppe Miti-Zanetti, vigoroso anche nelle acqueforti, Francesco Sartorelli, traggono dalla bellezza di Venezia e delle campagne, fantasmi melanconici o tetri, che sembrerebbero più conformi a fantasticatori nordici, che a sereni, contemplatori veneziani; ma nella loro sincerità essi riescono innegabilmente commoventi.

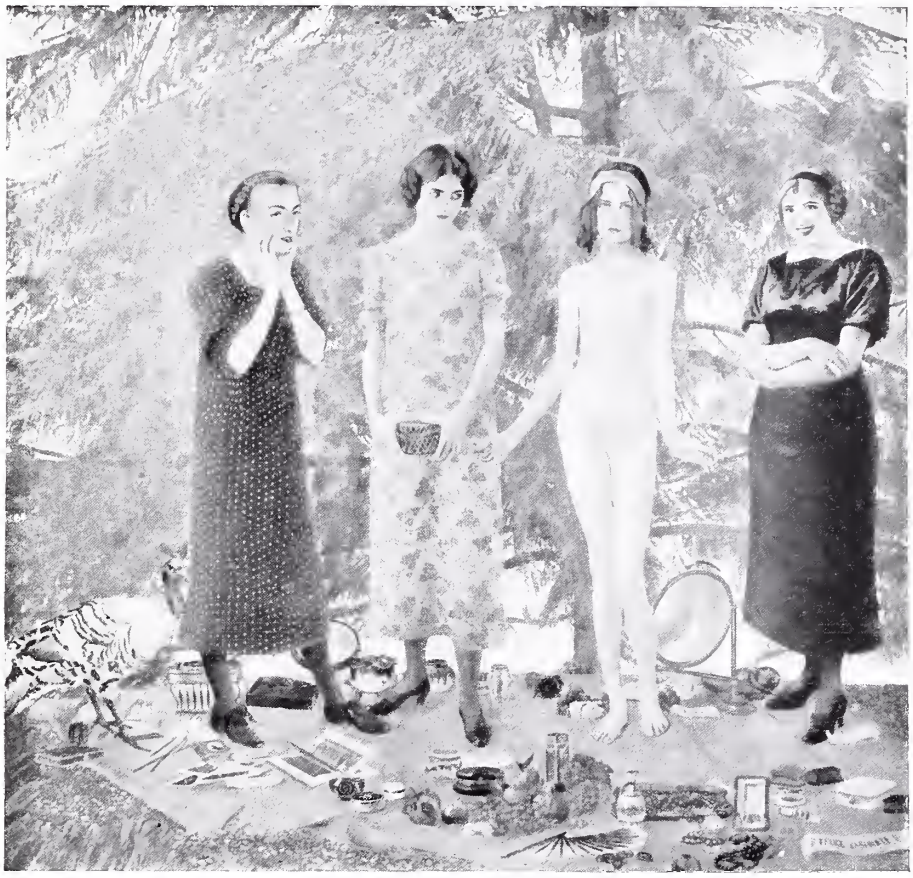
Ridente, di un riso violento e beffardo, più che allegro e buono, appare talvolta la pittura di Italico Brass (nato a Gorizia nel 1870) e non tanto nei quadri di figura, quanto nelle vedute veneziane, nelle quali spesso l'autore mostra di ben conoscere il Guardi o il Goya, pur serbando fede al suo speciale temperamento.

Vettore Zanetti-Zilla (nato a Vedezia nel 1866) eleva a larghezza decorativa, per mezzo di dominanti chiazze di colore, le visioni del paese dove egli pur mette tutta

DOMENICO MORELLI - GLI OSSESSI

la penetrante malinconia del suo spirito pensoso. Intonazione molto chiara hanno i paesaggi di Ferruccio Scattola (nato a Venezia nel 1873), egli pure un lirico, che sa render ariosa la macchia, e sente in modo speciale la bellezza pittorica dell'architettura, nelle sue vedute di Venezia e di Burano ed anche in quelle dell'Umbria, che egli ama.

Più e più nomi qui converrebbe raccogliere; ma mi bisogna ripetere quello che già dissi per i pittori lombardi, che combattono tuttodì la loro aspra battaglia; ricorderò solo alcuni giovani: Ercole Sibellato, che svolge gli insegnamenti del Tito con vivace indipendenza, Umberto Moggioli, trentino, che dà al paesaggio una ariosità luminosa, Felice Casorati (nato veramente a Novara, ma ora residente a Verona e aggruppato coi veneti), capace di trarre dal disegno, con certi suoi ardimenti prospettici, effetti nuovi, capricciosi, sopratutto quando ritrae figure acerbe e proterve di fanciulle.



433. — Felice Casorati: Signorine.

Fluttua così la nuovissima pittura veneziana senza un determinato indirizzo, aspettando, dopo la ridente bellezza dei suoi pittori di vita popolare, raccolti intorno al Favretto e al Tito, qualcuno che la elevi oltre la tradizione settecentesca, da questi ultimi, ben si può dire ormai, rivendicata e continuata degnamente.

PITTORI LIGURI.

Niccolò Barabino (nato a Sampierdarena nel 1832, morto a Firenze nel 1881), famoso negli affreschi per il suo fasto decorativo, derivato dal Tiepolo, ci ferma a dire brevemente anche dei pittori liguri prima di terminare la rivista degli artisti dell'Italia settentrio-

nale. Il Barabino non è pittore di grande ardimento nè di spontanea vena, ma studiato e riflesso, buon compositore, facile a valersi di elementi disparati, tratti dalla pittura settecentesca come dai contemporanei, e capace di ottenere un buon effetto d'insieme. Studiò all'Accademia di Belle Arti di Genova sotto Giuseppe Isola, che gli insegnò a dipingere a fresco. Vinto il concorso Durazzo si stabilì a Firenze. Ottenne il primo premio con la Madonna *Consolatrice degli afflitti*, poi s'impose nel 1856 a Firenze col suo *Bonifacio VIII* che muor di rabbia sul trono pontificio, quadro di effetto piuttosto volgare. Meglio rispondeva alla sua indole la pittura decorativa d'ampie pareti, come quella che eseguì a Genova

434. — Niccolò Barabino: Genova riceve gli omaggi delle città soggette.
Genova, Palazzo Comunale (Brogi, Firenze).

per la Palazzina Celesia, con *Galileo al tribunale dell'Inquisizione, Pier Capponi che lacera i capitoli davanti al Re* e il *Vespro Siciliano*. Godono di ancora maggior popolarità i suoi affreschi nel Salone del Palazzo Comunale di Genova ov'è il *Trionfo della Superba* venerata dai popoli esotici e selvaggi delle colonie e sulle porte le allegorie della Navigazione, della Storia, e della Beneficenza.

I bozzetti di quelle pitture, conservati alla Galleria Nazionale di Roma, di un fare largo e gustoso, si direbbero a prima vista di un settecentesco buon seguace del Tiepolo.

Altre composizioni storiche, fra le quali il famoso *Archimede*, che per grandiosità e potenza di espressione può esser ritenuto il suo capolavoro, dipinse il Barabino nel Palazzo Orsini a Genova. L'ultima sua opera, una Madonna: *Quasi oliva speciosa in campis*, d'ispirazione tiepolesca e morelliana a un tempo, va annoverata fra le pitture più popolarmente famose del secolo passato. Come non aveva in sè alcuna attrattiva di novità, l'arte del Barabino rimase a Genova senza seguito.

In Liguria vanno ricordati fra i paesisti: Giuseppe Sacheri e Serafino De Avendano;

435. — Niccolò Barabino: Archimede.
Genova, Palazzo Orsini (Alinari, Firenze).

Vincenzo Lotti è noto per le sue marine. Parecchi meridionali, come Giuseppe Pennasilico (nato a Napoli nel 1861) e Alfonso Muzii (nato a Pescara nel 1856) soggiornano in Liguria attratti dall'incanto di quel cielo e di quel mare. Non vi è abbastanza per formare una scuola.

PITTORI EMILIANI.

Si potrebbe a dir vero discutere sull'opportunità di trattar così, in un capitolo a parte, dei pittori emiliani, inquantochè nè a Parma, nè a Modena, nè a Bologna, nè a Ferrara, nè a Ravenna, nonostante le buone scuole e i diversi gruppi di artisti, si formò du-

436. — Adeodato Malatesta: Morte di Ezzelino.
(Alinari, Firenze).

rante il secolo passato un centro tale, da dar vita a speciali indirizzi d'arte; e gli artisti emiliani, man mano che si sollevavano dalla mediocrità, cercavano di farsi conoscere a Milano, a Torino, a Venezia, a Firenze, anzichè rimanere nelle loro città di provincia. Pure, per chi bene osservi, un certo spirito regionale differenzia dagli altri i pittori emiliani, sicchè potrà riuscir piacevole trattarne separatamente, dopo aver parlato dei circostanti centri di attrazione; e ciò gioverà anche ad isolare talune belle figure, quali un Serra, un Previati, un Boldini, artisti che, per la loro indipendenza, mal si adatterebbero a far parte di altri gruppi.

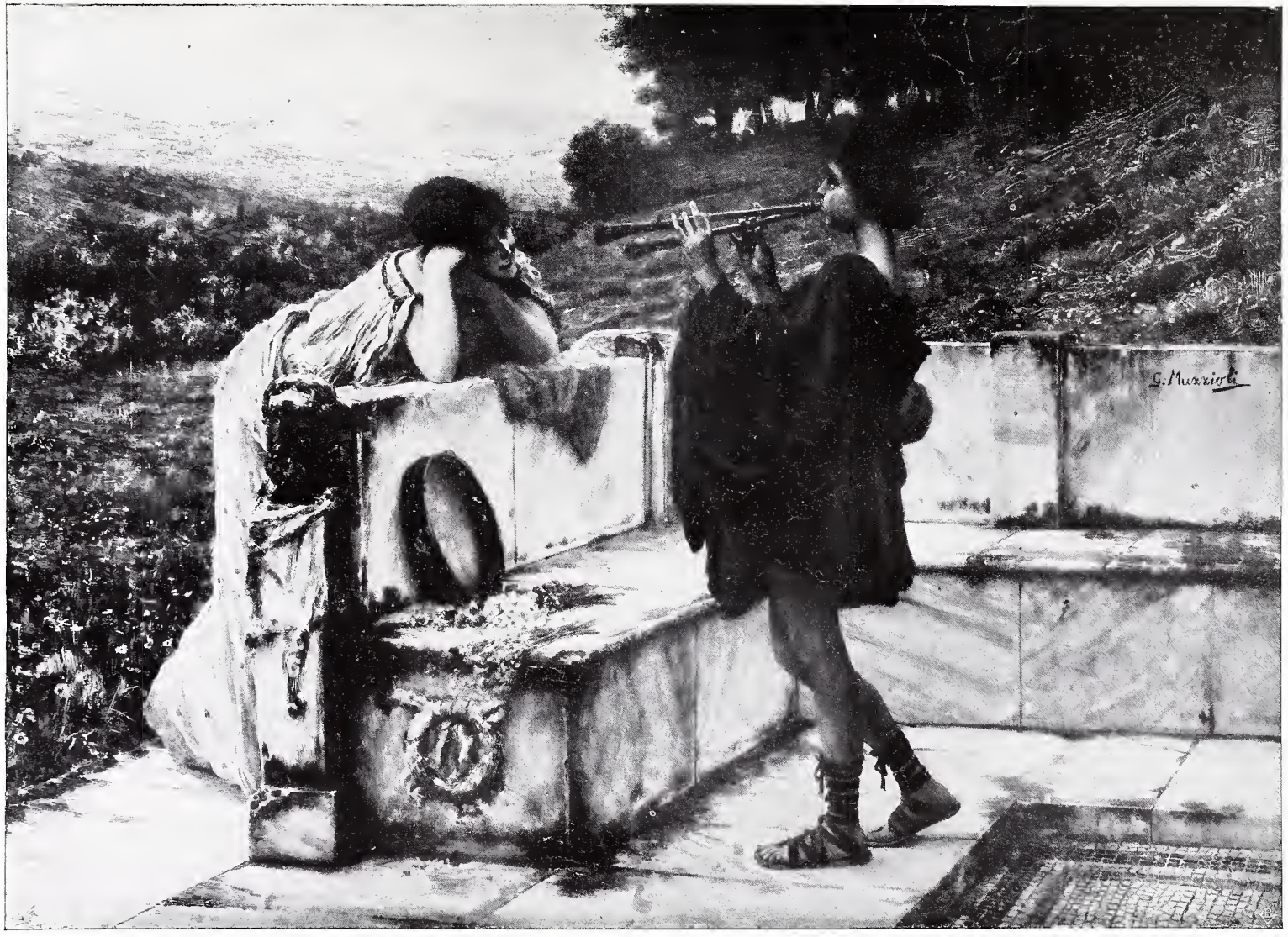
A Parma gli studi accademici ebbero, già nel 1815, per munifica protettrice la duchessa Maria Luisa; ma non diedero frutti di gran valore.

Biagio Martini (nato a Parma nel 1761, morto nel 1840), professore all'Istituto di Belle Arti e primo pittore di Corte, oggi è ricordato appena. Maggior nome lasciò di sè Giambattista Borghesi (nato a Parma nel 1791, morto nel 1846), stentato nelle figure, ma decorativo e ricercatore di effetti teatrali. Il suo ritratto di Maria Luisa seduta in trono, vestita di raso bianco con veli, merletti e ricami d'oro pallido, col manto di velluto

celeste e al collo un fulgor di brillanti, si impone veramente per la sua regalità, sia pur tronfia e pretenziosa.

Camillo Scaramuzza (nato a Sissa nel 1803, morto nel 1886) più che per i suoi dipinti sacri è noto per le illustrazioni della Divina Commedia; Cecrope Barilli (nato a Parma nel 1839), Ignazio Affanni (nato a Parma nel 1828, morto nel 1889), Giovanni Gaibazzi (nato a Parma nel 1808, morto nel 1888), Cleofonte Preti (nato a Parma nel 1842, morto nel 1880), vanno ricordati per discreti quadri di storia e per quadretti di genere. Il paesaggio, o meglio la pittura prospettica, fu coltivata con amore dal Marchesi, da Giuseppe Drugman (nato nel 1810, morto nel 1840), da Giulio (1813-1890) e Guido Carmignani (nato nel 1838, morto nel 1909), padre e figliuolo, che ci lasciarono molte vedute della vecchia Parma. A Guido dobbiamo anche paesaggi dei dintorni di Parigi, ove egli era andato a perfezionarsi alla scuola del Gérôme e del Decamps. Guido Carmignani, insegnante di prospettiva a Parma, e a Milano a Brera, ebbe alla sua scuola, come già si disse, il Segantini. L'unico tra i pittori parmigiani, che conquistasse veramente fama e fortuna nel mondo, fu Alberto Pasini. Nato a Busseto, il 3 settembre 1826, egli studiò all'Accademia di Parma sotto il Toschi e il Boccaccio, valentissimo scenografo; ma giovanissimo ancora andò a Parigi, dove, come egli stesso ci racconta, ottenne di esporre qualche litografia al Salon. Si accese poi di entusiasmo per l'orientalismo del Fromentin; tuttavia la sua aspirazione verso i paesi del sole avrebbe dovuto vivere di imitazioni e di fantasie, se la fortuna non gli avesse procurata l'amicizia dell' ambasciatore francese Bourrée, che al tempo della guerra di Crimea lo prese per compagno nelle sue perigrinazioni verso il Mar Rosso, nell'Arabia e nella Persia. Ivi il Pasini si trattenne con la missione francese, incaricata di stringere alleanza con lo Scià, e conquistò per parte sua tutta la benevolenza del monarca orientale. Il Pasini non cessava frattanto di copiar dal vero, ravvivando la minuta esattezza della sua visione con potenti spunti coloristici, e giovandosi anche dei forti impasti delle mestiche per ottener effetti adeguati a quegli esotici contrasti violenti, di sole e di ombra. I *Mercati di Costantinopoli*, la *Tappa della Carovana*, ora alla Galleria di Firenze; la *Porta della Moschea*, coi suoi stipiti ornati di madreperla, alla Galleria di Roma, dànno, meglio di altre sue opere, l'idea di cotesta sua arte; ma più che nel singolo quadro egli va considerato nell'insieme vario dei suoi studi e quadretti, che l'un l'altro si completano. Il Pasini facilmente vendeva tali schizzi per mezzo del mercante parigino Goupil, senza mostrarsi alle esposizioni italiane, dove era quasi ignorato. Per variar metro alle sue poesie coloristiche, senza perdere di vivacità, passò dai paesi della mezza luna alla Spagna; poi

437. — G. B. Borghesi: Ritratto di Maria Luisa arciduchessa d'Austria. (Alinari, Firenze).



438. — Giovanni Muzzioli: Idillio romano.
(Per cortesia del Cav. Nino Pesaro, Milano).

finalmente trovò fra noi, a Venezia, l'ambiente che, con minor violenza, ma con più soffusa armonia, potea gareggiar coi lontani paesi del sole e divenne uno dei più squisiti interpreti delle bellezze lagunari. Il Pasini non può esser posto fra gli arditi innovatori del paesaggio; quella sua stessa continua ricerca del motivo architettonico, del carattere esotico, con cui destar l'interesse dell'osservatore, lo distraeva dalla commossa indagine dei problemi luminosi; tuttavia, nella cura coscienziosa e intelligente di scegliere e riprodurre la veduta interessante, egli pose tanta abilità, e insieme una vivacità così istantanea e una larghezza di pennellata così piacevole, che seppe riuscire gustosamente originale e prezioso. Morì a Cavoretto (Torino) nel 1897.

Anche Reggio Emilia vanta i suoi pittori e uno di questi è fra i migliori pittori italiani: intendo accennare ad Antonio Fontanesi che, nato a Reggio nel 1818, ebbe colà per primo maestro Prospero Minghetti. Nè le decorazioni scenografiche, però, nè i paesaggi, nè i ritratti eseguiti in patria da cotesto artista, durante la sua prima gioventù, bastano a legarlo stabilmente alla sua terra, poichè a ben più ampio volo si aprì l'arte sua quando, a Torino e a Ginevra e in Inghilterra e a Parigi gli si rivelò tutto un nuovo mondo. Già parlammo di lui dicendo dei piemontesi, perchè a Torino egli esercitò maggiormente l'azione sua di propulsore; pure quel suo spirito immaginoso, delicato e romantico, meglio si spiega con la natura dell'emiliano, che ebbe ad antenato il Correggio, anzichè con quella troppo realistica e rude dell'allobrogo.

Alfonso Chierici (nato nel 1816, morto nel 1873) ben minore artista, che dipinse il sipario del teatro della sua città e quadri storici e sacri, va invece considerato come una piccola gloria locale di Reggio Emilia.

Gaetano Clerici (nato a Reggio Emilia nel 1838), modesto quanto buono, fu pittore di scene familiari, condotte con bella naturalezza e con sano umorismo, e tratte dalla vita del popolo nelle piccole città e nelle campagne dell'Emilia; ricordiamo di lui: *I primi passi, La maschera, Il bagno.*

439. — Giovanni Muzzioli: Alla fonte.
(Per cortesia del Cav. Nino Pesaro, Milano).

Di Adeodato Malatesta abbiamo detto brevemente fra i pittori accademici fiorentini, perchè egli, nato a Modena nel 1806 (morì nel 1864), studiò a Firenze col Benvenuti e col Bezzuoli; trovò però da collocare a Modena e nel modenese parecchi dei suoi quadri sacri. Fu buon ritrattista e fra gli altri suoi è famoso il ritratto della figlia di Ciro Menotti, ora alla Nazionale di Roma.

Maggior influsso esercitò sull'arte emiliana Giovanni Muzzioli (nato a Modena nel 1854, morì nel 1894). Nel quadro storico di soggetto romano e pagano egli seppe portare una delicatezza di sentimenti congiunta a tanta purità di forme, da meritare, con qualche indulgenza, il titolo di Alma Tadema italiano; e all'Accademia della sua città nativa e alla Galleria Poletti le sue opere sono ancora tenute in molto onore. *L'Abramo e Sara alla corte dei Faraoni* ricorda ancor troppo la sua educazione accademica a Roma, alla scuola del Podesti e del Coghetti; la sua vera originalità comincia ad affermarsi soltanto con *Poppea che si fa portare la testa di Ottavia,* col *Tempio di Bacco* del 1881, con l'*Offerta nuziale,* col *Baccanale* della Galleria di Roma. L'opera sua più complessa: *I funerali di*

Britannico, ebbe un grande successo popolare all'Esposizione di Bologna del 1888; tuttavia essa non può esser considerata come uno dei suoi quadri migliori, giacchè più che drammatica la natura artistica del Muzzioli era dolcemente patetica, e nelle *Feste di Flora* e nell'ammiratissimo *Idillio*, ebbe modo di farsi meglio valere. La morte precoce di cotesto pittore suscitò vivo compianto.

L'Accademia di Bologna, benchè di tanta rinomanza tradizionale, non vanta, nella prima metà del secolo, alcun artista di gran valore; gran parte dei maestri le vennero di Toscana e ben pochi fra i migliori emiliani la frequentarono.

440. — Luigi Serra: Al Monte di Pietà. (Vasari, Roma).

Fra i pittori bolognesi della seconda metà del secolo, merita di essere ricordato come veramente buono Luigi Busi (nato a Bologna nel 1837, morto nel 1884), specialmente noto per i suoi quadri storici: *Gli ultimi momenti di Nicolò de Lapi* e *Torquato Tasso in S. Onofrio a Roma*, tela ammirata la prima volta a Parigi nel 1867, e ora conservata nella Galleria dell'Accademia di Bologna. Egli si dedicò in seguito al quadro di genere familiare e borghese e compose la *Visita di cordoglio* e *Le conseguenze del matrimonio*. Il Busi dipinse anche a fresco nella chiesa del Piratello, presso Bologna, avendo a compagni Alessandro Guardassoni e Luigi Samoggia.

L'onore della scuola bolognese, specie per quanto riguarda la tradizione del buon disegno, fu tenuto alto nell'ottocento da Luigi Serra, nato a Bologna nel 1842, morto nel 1888. Egli ricevette una buona educazione al collegio Venturoli, ove bene si dovea insegnare disegno e pittura, giacchè vi si formò anche un altro artista bolognese, Raffaele Faccioli (nato a Bologna nel 1846), autore del celebre *Viaggio triste*, ora alla Galleria Nazionale: questi dal collegio passò poi col Serra all'Accademia di Belle Arti e con lui ottenne il pensionato. I veri maestri del Serra furono però, più che gli insegnanti dell'Accademia, i pittori quattrocenteschi; dapprima Francesco Cossa o il Tura, più tardi i toscani e tutti i più grandi eroi del disegno, scrutatori non solo dei caratteri corporei, ma indagatori profondi delle anime: ed egli non si limitò già a copiarli o ad imitarli, ma cercò di portarsi alla loro altezza nella visione sintetica del vero. A Firenze si fece amico dei macchiaiuoli, senza tuttavia distrarsi dal suo ideale di perfezione stilistica, di solidità figurativa, e nel disegno divenne insuperabile. Ma quando, a far opera completa di pittore, tentò il quadro storico con *Maria de' Medici in Esilio* e il *Bentivoglio in carcere*, premiato questo con medaglia d'oro all'Esposizione Nazionale di Parma nel 1870, apparve tosto la sua deficienza nel colore, applicato con dura e sorda contrapposizione di tinte intere, senza morbidezza di impasti, senza maestria di chiaroscuri. Nella distribuzione della luce gli nocque certa puerile uniformità di effetti irreali e violenti, che ei soleva rendere col disegno,

prima che con le tinte, giovando al risalto della figura, ma offendendo gli occhi educati alle armonie dei valori, e alle finezze delle sfumature. Nel 1871 vinse, in gara col Faccioli, il concorso per il sipario del teatro di Fabriano, ove raffigurò il trionfo del pittore Gentile. È questa una delle sue opere migliori, appunto perchè in essa l'artificiosità dei contrasti di luce trova una giustificazione nell'illuminazione e nei riflessi vari della ribalta. Il desiderio di rendersi padrone della tecnica coloristica lo trasse a Venezia nel 1875; ma l'esempio dei grandi coloristi poco gli giovò, dato il suo special modo di vedere e di rendere, tutto a contorni ben netti e a disegno definito; riuscì però ad aggiungere imponenza e dignità alle sue nuove opere, tra cui ricordiamo la decorazione per una sala del Senato a Roma, presentata al concorso che il Maccari vinse contro di lui e il suo *S. Giovanni Nepomuceno*, eseguito per la cappella Torlonia al Laterano, dipinto imponente e forte, per sentimento elevato e per nobiltà di composizione. La sua *Madonna del Cestello*, ora alla Galleria Nazionale, e le decorazioni dell'abside di Santa Maria della Vittoria a Roma, eseguite per il principe Torlonia nel 1888, con l'*Ingresso trionfale dei cattolici in Praga*, riescono per contro sgradevoli al nostro gusto, specialmente per il colore, posto a chiazze urtanti e con una semplicità quasi fanciullesca, che l'autore cercava di giustificare adducendo certi suoi intenti mistici, poco persuasivi nell'effetto artistico, e in contrasto con la raffinata sapienza della composizione e del disegno.

441. — Mario De Maria: Fabbrica di scheletri.

Quest'ultima dote veramente eccezionale del Serra, trovò invece modo di farsi altamente valere nelle pitture della sala grande del Palazzo provinciale di Bologna, raffiguranti *Irnerio innovatore del diritto romano* e il *Ritorno dei bolognesi vincitori di re Enzo;* la prima, esaltata dalla prosa del Carducci, è ancor oggi giustamente vantata e rimarrà una delle più eloquenti creazioni dell'arte nostra. Il pensiero indagatore del diritto antico grandeggia solo, austero, sul fervore della vita cittadina, che pur lontana, gli ubbidisce; è figura idealizzata, ma vera e massiccia, degna di questa nostra arte italiana, sempre monumentale, scultoria anche quando dipinge.

Qualche anno appena dopo le trionfali feste bolognesi del 1888, il Serra moriva, ancora inedito ed ignorato nel suo vero carattere di infaticabile indagatore; giacchè la parte più viva e spontanea della sua produzione, i disegni sia di figura che di paesaggio (fra questi le vedute romane, sono le più gustose) erano allora noti soltanto a pochi amici; pubblicati in questi ultimi anni, suscitarono tosto l'ammirazione universale. Lo spirito di indagine si rivela anche in qualche dipinto tratto un po' meticolosamente dal vero; ricor-

diamo ad esempio, i *Coronari a Roma*, cioè i venditori di corone a San Carlo al Corso, di recente acquistato dalla Nazionale di Roma, che ha parti mirabili. Tuttavia coteste opere non gli giovano, anzi sminuiscono la figura dell'artista idealizzatore, che sorge austera dai semplici disegni e dall'indimenticabile Irnerio bolognese.

Coriolano Vighi (nato a Bologna nel 1848, morto nel 1906), coltivò con molta serietà d'intenti il paesaggio; e così fece Augusto Sezanne, nato a Firenze nel 1856, ma di educazione bolognese, e ora professore all'Accademia di Venezia; decoratore di gusto finissimo, architetto di profonda erudizione, il Sezanne sa, meglio di ogni altri, mettere in valore gli aspetti più caratteristici e poetici dei nostri monumenti, sia nelle sue pitture, sia nelle sue ricostruzioni; egli è inoltre disegnatore perfetto, oggi quasi insuperabile.

442. — Giovanni Boldini: Ritratto di Donna Franca Florio.

Per la sua genialità romantica Marius De Maria si allontana dalla scolastica, metodica tradizione dei disegnatori bolognesi, e, pur conservando certa potenza costruttiva, si lancia nel mondo dei sogni e dell'irreale.

Egli nacque nel 1853 a Bologna da famiglia d'artisti (suo nonno era stato lodevole scultore, seguace del Canova) e dopo essersi dato, giovanissimo, alla musica, frequentò l'Accademia di Bologna, indi tentò di esporre a Torino e a Milano, ma con poco successo. Parlando dei suoi « virtuosi » condiscepoli, alla scuola del fiorentino Puccinelli, nell'Accademia di Bologna, tra il 1872 e 1878, egli soleva dire, come riferisce l'Ojetti, che quelli avevan le mani più avanti della testa, mentre egli aveva la testa più avanti delle mani.

I fantasmi della immaginazione non potevano difatti trasmutarsi in una solida e ben costrutta apparenza di verità, senza un lungo sforzo; sforzo che non doveva esser compiuto dall'artista solo, ma anche dal pubblico che mirava ad intenderlo. L'arte sua, sebbene personale, ha punti di contatto, specie per quanto riguarda il colore, con quella di Vincenzo Cabianca, che gli fu amico e consigliere, e lo introdusse nell'ambiente dei macchiaiuoli; è un'arte di carattere settentrionale che, lungi dal rispecchiare la sincerità serena dei realisti toscani, rampolla, nonostante i suoi propositi veristi, direttamente dal romanticismo nordico, innamorato della luna, ricercatore delle leggende più strane, e dei più strani e suggestivi effetti. Come Heine, così anche Marius Pictor sembra farsi beffe, egli per primo, di tutto il ciarpame romantico; castelli diroccati, selve oscure, convegni di frati o di furfanti, scheletri abbandonati, gli servono di pretesto per armonizzare sulle sue tele tinte cupe e toni ardenti e squillanti, in una preziosità densa di colori grassi,

443. — Gaetano Previati: Sinfonia del tramonto.
(Proprietà della « Società per l'arte di Gaetano Previati », Milano).

e ambrati. Per scandalizzare il buon pubblico il De Maria si compiacque di esporre una volta a Roma (già qualcosa di simile aveva fatto il Whistler) una serie di quadri intitolati: *Due grigi in una scala di gialli*, *Fantasia sul bruno e sul grigio*, *Macchie brune sopra un bianco di notte* e così via; e veramente per cotesto artista, un quadro, prima ancor di rappresentare qualche cosa, deve esprimere un contrasto di colore. Le sue fantasie partono sempre, del resto, dalla commossa osservazione del vero. Uno dei primi lavori, che lo resero celebre alla prima esposizione dell'« In Arte libertas » a Roma, è intitolato *La luna* e rappresenta un'osteria all'aperto, sotto il plenilunio sereno, con una doppia fila di tavole nude, allagate dal biancore lunare, che protende le lunghe ombre sulla terra sabbiosa; mentre in un angolo, nell'oscurità più intensa, un gruppo di alberi si rizza misterioso; visione suggerita da una visita notturna ad un'osteria del suburbio romano in

444. — Gaetano Previati: Danza delle ore.
(Proprietà della « Società per l'arte di Gaetano Previati », Milano).

cui era avvenuto un fatto di sangue, e dopo la lotta solo rimanevano nel silenzio, sotto la luna, le tavole e le seggiole in disordine. Non si deve però escludere completamente dall'arte del De Maria, oltre all'influsso dei pittori tedeschi come il Boecklin, anche l'elemento letterario. La consuetudine con Gabriele D'Annunzio, a Roma, e l'aver egli disegnate le illustrazioni del poema Isaotta Guttadauro, nel tempo in cui il D'Annunzio svolgeva quella sua portentosa facoltà d'immaginazione sensuale, ancora in qualche parte sotto l'influsso del Poe, del Hoffman o del Baudelaire, sono fatti che spiegano come il De Maria, anche senza la conoscenza dei poeti romantici, si avvicinasse alle loro concezioni.

Così la famosa *Peste a Roma nel 1600*, acquistata a Berlino dall'imperatore Guglielmo, raffigurante sul Tevere cupo, all'imbrunire, un barcone carico di cadaveri e alcuni frati che pregano ai riflessi dei ceri accesi e della lanterna di prua, mentre uno di essi solleva un gran crocefisso nell'aria procellosa, fu immaginato dal De Maria dopo una notte passata sul Tevere con Gabriele D'Annunzio e Angelo Conti, sostando alla cella di San Bartolomeo, dove vengono portati gli annegati. In questi ultimi anni, dopo lunghi vagabondaggi a Roma e all'estero, il De Maria si è stabilito a Venezia, la città che già in gio-

ventù gli aveva suggerito parecchi dei più suggestivi suoi notturni. I suoi dipinti acquistano speciale preziosità dal colore, che gareggia di luminosità e di saldezza con lo smalto, e che egli prepara con la conoscenza precisa dei processi tecnici, con la sapienza di un alchimista. Cultore appassionato, e un poco anche stravagante, dell'architettura, propugnatore di ogni movimento, che valga a render più nobile e dignitosa la vita degli artisti in Italia, Marius Pictor, o Mario De Maria, si leva al disopra del comune, degno in tutto della celebrità che lo circonda, tanto fra noi quanto fra gli stranieri.

Ferrara, gloriosa nell'arte del rinascimento, non ebbe nel secolo scorso speciali scuole artistiche, ma fu in compenso, durante la seconda metà dell'ottocento, madre di non pochi artisti eminenti, che riaffermano l'antica possanza della razza, sicchè, più ancora delle altre città emiliane, essa ci dà modo di isolare delle belle e forti figure di artisti indipendenti, quali Giovanni Boldini, Gaetano Previati, Giuseppe Mentessi, e Alberto Pisa (nato a Ferrara nel 1864 e fattosi londinese coi gustosi acquarelli tratti dalla vita della grande metropoli). Di Cesare Laurenti, pur ferrarese d'origine, abbiamo detto più sopra.

Giovanni Boldini, il virtuosissimo ritrattista della mondanità parigina, apprese gli elementi dell'arte a Ferrara, dove era nato nel 1845, da un modesto pittore di quadri da chiesa e di ritratti. Egli passò giovanissimo a Firenze, e per sei anni fu iscritto all'Accademia, ma ben più apprese discutendo coi giovani compagni di studio al caffè Michelangelo, e copiando dal vero in compagnia del Signorini, del Sernesi, e di altri macchiaiuoli, fuori all'aperto. Parecchie pitture sue di quel tempo — piccoli studi di paesaggio e di figura — rivelano un sanissimo temperamento di verista, allietato da un bonario senso d'arguzia e servito da una singolare spigliatezza di pennello. Generalmente si vuol far del Boldini un pittore parigino; ma già a Firenze, in quell'ambiente d'avanguardia, egli aveva appreso con accento nostrano quanto di veramente sostanziale insegnava la Francia nel rinnovamento della pittura; e da Firenze il suo primo ardito volo, non fu a Parigi, ma a Londra, sicchè dalla pittura inglese e dal successo dei suoi primi ritratti di gentildonne graziosissime, quali Lady Holland e la duchessa di Westminster, fu spinto sulla via, che doveva portarlo alla fortuna. Nel 1872 passò a Parigi e cominciò a lavorare per il Goupil, insieme col De Nittis e col Signorini, gareggiando col primo nel ritrarre le scene della vita parigina all'aperto, con ardita bravura di macchie, secondo il credo degli innovatori; non disdegnando però certa ricerca di mondanità nei soggetti, certe civetterie e certe levigature, che mandavano in bestia il Signorini, ma aprivano le porte delle più ricche case ai due pittori, fattisi ben presto parigini. Nel 1879 il Boldini ottenne il premio all'Esposizione di Parigi per la *Place Pigalle*, per la *Place Clichy* e per i suoi *Cavalli di rinforzo*. Ma ben presto lasciò ogni altro genere di pittura per il ritratto, e, indagatore freddo e audace, specialmente della più ardita e proterva eleganza femminile, si formò quella sua maniera singolarissima, unendo alla signorilità del Sargent il brio indemoniato del Whistler, fino a riuscir quasi più nervoso e più piccante dell'uno e dell'altro.

Le sue tele sono documenti della raffinatezza, e se vuolsi, anche della audacia del costume femminile ai giorni nostri, sì da far riscontro, come rappresentazione di un'epoca, ai tronfi ritratti seicenteschi della corte francese, o a quelli svenevoli del settecento; è in esse tutta l'esagerazione necessaria a creare il tipo. Non bisogna però scordare i ritratti che il Boldini dipinse del Whistler, di Antonio Menzel, e di altri grandi uomini; ritratti nei quali la sua nervosità va oltre la frivolezza degli ardimenti mondani, a ricercare l'intimo fuoco e la vitalità di chi pensa e di chi crea; sotto l'ironica freddezza a volte inglese, a volte snobisticamente parigina, egli rivela in tali dipinti il fervore schietto dell'artista italiano.

Veniamo ora a dire di Gaetano Previati.

Non mai il raggruppamento per regione, col quale ci siam posti a passare in rassegna i pittori più importanti d'Italia, ci ha portati ad un accostamento di nomi, di temperamenti, di vite e di fortune d'artisti, così diverso e discordante come ora, trattando di cotesti ferraresi, il Boldini ed il Previati, che nulla hanno di comune, tranne la natia Ferrara. Il

Previati continua o rinnova, a mio avviso, e sia pur con tutt'altri intendimenti, la tradizione dell'antica arte emiliana gloriosa, del fantasioso Dosso ferrarese e, meglio ancora, del Correggio, il maestro dello scorcio e del chiaroscuro. Parrà alla prima inopportuno rievocar il pittor delle grazie accanto ad un deformatore d'ogni bel contorno, qual'è il Previati; ma dimostreremo facilmente quanto più d'ogni altro nostro pittore egli sia penetrato nel regno portentoso del chiaro-scuro, per aggiunger vaghezza alle sue visioni; quanto più di ogni altro egli sia stato inventivo di nuova grazia e di nuova bellezza, negli atteggiamenti e nei movimenti dei corpi.

La tecnica rigorosamente divisionistica del Previati, ottenuta con un piover di striscie ondulate di puri colori complementari accostati, e con la deformazione dei contorni e delle fisionomie, e ciò nell'intento di esprimere l'idea fuor d'ogni convenzione, ha provocato e

445. — Gaetano Previati: Il giorno che sveglia la notte.
(Proprietà della « Società per l'arte di Gaetano Previati », Milano).

irritato il giudizio formalistico del pubblico, e ha tolto o conteso fieramente all'artista il successo fra noi. La prima rivelazione della sua nuova maniera, la si ebbe a Milano, all'Esposizione del 1891, col quadro *Maternità;* e poichè esso discordava da quanto l'autore avea prodotto precedentemente ed il pubblico gli aveva bene accolto e lodato, parve ai più fosse quella l'opera d'un pazzo e ne nacque uno scandalo dei più clamorosi.

Gaetano Previati, nato a Ferrara nel 1852, venne giovane a Milano, per studiare a Brera, seco portando dalla città cavalleresca, dove ancora risuonano vive le ottave del Boiardo e dell'Ariosto, una predilezione pei soggetti romantici, che, se si accordava con la moda d'allora, trionfante col Cremona, aveva però in sè elementi più gentili e di più alta idealità. Il quadro storico del vecchio genere fu la prima manifestazione del giovane pittore. Nel 1879 egli vinse il premio del concorso Canonica con *Ostaggi di Crema*, rivelando vivace originalità in certe sprezzature del disegno e nella vigorosa semplicità degli effetti; l'anno seguente col *Cesare Borgia a Capua*, trionfante all'Esposizione di Torino, si lasciò attrarre da un genere di pittura teatrale, cruda e volgare di forma, violenta di contrasti luminosi. Continuò

così per più anni, e per una non breve serie di pitture, ad ignorar quasi sè stesso, sempre dipingendo quadri storici e sacri, di carattere oggettivo ed esteriore, come *Cristo e la Maddalena*, *Carlo Alberto ad Oporto*, *Antonio Sciesa*, *Abelardo*, *Paolo e Francesca*, *Il Tasso morente*; poi un'irrequietudine lo prese, un bisogno di esprimersi in forme nuove, con tentativi diversi, e compose le *Fumatrici di haschich*, dove certa nebulosità di fattura conviene al soggetto; il *Tiremm innanz*, di genere sociale, la *Cleopatra* di una grandiosità michelangiolesca.

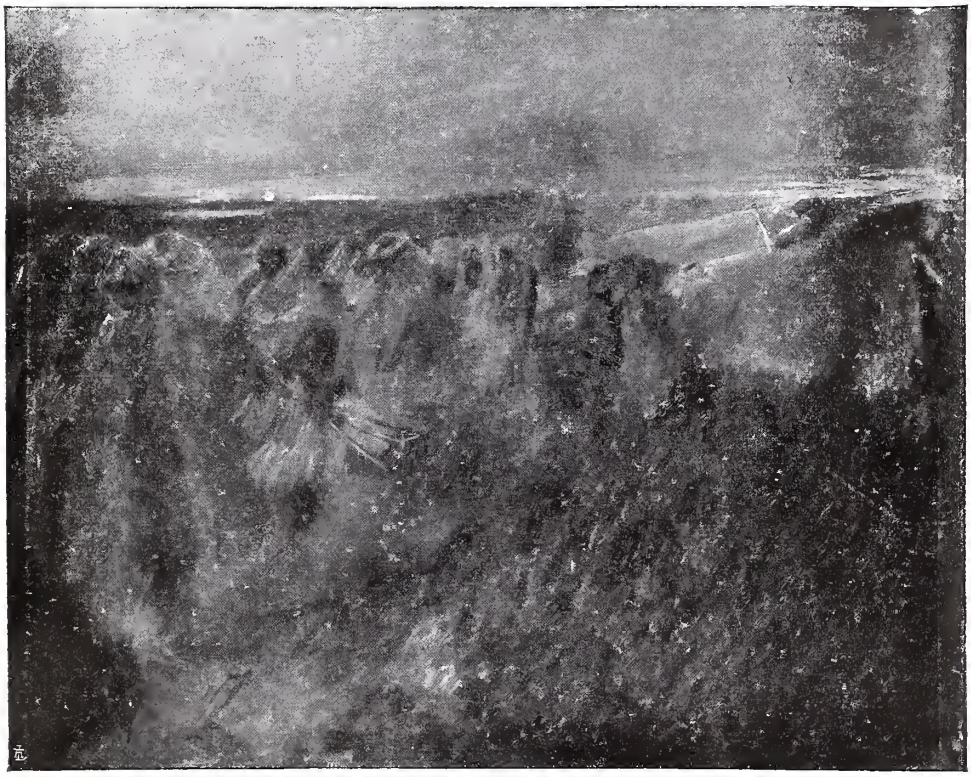
Intanto egli sosteneva di sentirsi portato dallo studio della tecnica pittorica e delle leggi fisiche che governano la luce, verso le nuove teorie divisionistiche; infatti le bandì e le difese, seguendo un processo di ragionamento scientifico, che precisò poi nei suoi scritti: *La tecnica della pittura* e i *Principii scientifici del divisionismo*; ma, mentre sarebbe stato logico, che una più esatta conoscenza scientifica della realtà luminosa, lo avesse accostato più al vero, tutta la sua anima di artista si lanciò invece di un balzo verso estrinsecazioni più libere e ardite, come i nuovi e singolari mezzi tecnici gli consentivano. Perciò questi devono essere considerati, voglia o non voglia il pittore, come il prodotto di un movimento tutto soggettivo, anzichè di un'oggettiva constatazione scientifica. Le visioni ideali di una religiosità profonda, eterea, che d'ora in poi delizieranno la sua mente, producono e giustificano insieme la sua nuova tecnica. L'averla voluta imporre come un progresso veristico e in un ambiente che non sapeva di troppo innalzarsi sopra la visione reale delle cose, è stato un errore, che spiega l'avversione suscitata dai bellissimi quadri di Previati.

Maternità, ossia la Vergine col Bimbo, seduta ai piedi dell'albero, fiorita intorno di gigli, con la veste prolissa, fluida come l'onda, cinta da una siepe d'angeli curvi, adoranti a volto chino, coi corpi gettati all'indietro, fuor d'ogni possibilità materiale, splendente di una luce argentea senza ombre, sorgente dal mezzo e diffusa sui veli e sulle piume delle ali; è la tremula creazione irreale, suggestiva e nuova, di un visionario, che limita quanto più è possibile i contatti con la realtà e vive nel sogno. E quel cader di linee parallele ondeggianti, di colori puri, raccoglie infatti le figure in un groviglio di magici meandri, che, pur creandola, non materializzano la visione eterea. Esposto, come si disse, in un prosaico ambiente d'arte realistica, difeso dallo stesso autore e dai suoi fedeli, con teorie di scienza fisica materialistica, quel capolavoro non poteva esser compreso nel suo significato, nel suo valore. E dovettero passare molti e molti anni; alla generazione che, in letteratura come in arte, era stata verista, dovette succederne una più agile al volo nel regno delle idee, perchè l'arte del Previati fosse veramente sentita, come oggi lo è.

Già fu notato quanto realistica e geometrica e chiusa in formule di verità materiale sia, specie al confronto di quella del Previati, l'arte del Segantini, donde la spiegazione del più facile trionfo del pittore trentino. Se nel Segantini la visione della natura reale fu sempre necessaria, almeno come punto di partenza, nel Previati invece le idee preesistono e prendono corpo, si velano cioè di materialità, per quel tanto appena che abbisogna alla loro consistenza.

Già dai soggetti scelti dal Previati dopo la rivelazione di *Maternità* (1891), abbiamo la prova che un altro mondo gli si è dischiuso; egli dipinge quasi tutti quadri sacri; *La Madonna dei Gigli*, di una luminosità ideale; *Il Cristo*, *Il Calvario*, *Le Marie alla Croce*, tragiche nel dolore, *I Re Magi*, *L'Assunzione*, tutta un aliar d'angeli, per finir col ciclo della *Via Crucis*, di potenza sovrumana. Dopo molti secoli l'Italia può vantare ancora un pittore profondamente religioso, che non si giova della consueta iconografia sacra per far sfoggio di abilità pittorica, come un Rubens o come un Tiepolo, ma che nei fatti religiosi, veduti e sognati nell'anima sua di credente, trova l'unico elemento degno di alte visioni. Il Previati non tralasciò interamente il quadro storico o di costume, ma quale differenza fra i suoi primi e questi ultimi lavori! Non più la pittura storica narrativa, episodica, bensì la rappresentazione fantastica di età e di genti remote, in un'estrinsecazione sintetica, che ha del leggendario e dell'eroico. Ecco, ad esempio, come Enrico Corradini descrive il *Re Sole* del Previati: lo cito, perchè non si potrebbe dir meglio: « il pittore ha dipinto la gloria del Re nella gloria del Sole. Fra alberi lunghi e asciutti nel fondo, senza superficie

di ramaglia o di fogliame, disegnati secondo l'arte esperta nel dare il più delle cose, dandone soltanto i segni essenziali, stanno due cocchi aurei, uno dei quali, a sinistra di chi guarda, con i cavalli addossatisi nell'impeto della fermata, e l'altro con le pariglie magnifiche già distese nella corsa; magnifica linea di aurighi e di ardui colli equini disegnati come gli alberi, con uno stile essenziale, che sa lievemente d'antico. Il re Luigi è sceso dal cocchio di mezzo con la Maintenon e si avanza fra due file di cortigiani e di dame, che s'inchinano. Il re Luigi saluta agitando un alto cappello. Si avanza il Sole battendo sui veli fluidi e sui ventagli delle dame e sul sentiero striato. Le tinte rosse e il violetto trasfigurano nell'aurea luce del sole che le unisce. I volti e le persone delle dame sono di una ineffabile delicatezza e nell'inchino dànno immagine della mollezza del molle virgulto che si piega.



446. — Gaetano Previati: Funerali di una Vergine.
(Proprietà della « Società per l'arte di Gaetano Previati », Milano).

Il costume di corte, lo splendore, la magnificenza, la delicatezza, la grazia, compongono il quadro e rendono figura di quell'età in cui sul trono di Francia la vita raggiunse gli ultimi fastigi della felicità, e parve nella realtà confondersi con la vita ideale estetica, tanto che parve e pare ancora bene attribuito al Re il più bel nome che per un re si potesse trovare, Re Sole, più bello che se si fosse chiamato *Re Dio*. Così l'anima del Previati è portata a cogliere anche nella corte frivola del re la nota eroica. Lo stesso spirito lo guiderà a vagheggiare la rievocazione della battaglia di Legnano nei suoi stupendi disegni, la *Preghiera*, la *Battaglia*, la *Vittoria*, che rievocano l'epopea ferrea della gente nostra ».

Anche nei disegni illustrativi, come in quelli bellissimi dei *Promessi sposi* e in altri per le novelle del Poe, la sua fantasia va oltre il racconto, non riproducendo la scena, ma ben più l'impressione che ne deriva. Tutto in cotesto artista si spiritualizza, perde di materialità e di contorni, come nei suoi pannelli michelangioleschi del *Notturno*. Una nuova concezione egli ci diede anche del quadro di paese, sempre astraendo quanto più poteva dalla realtà, per rivelar anzitutto l'impressione, come nelle sue *Quattro stagioni*; e sa tanto fortemente dir ciò che sente, anche indipendentemente dalla forma, che, pur nei suoi quadri

di fiori, egli riesce a manifestar la sua anima di poeta. Il Previati attenuò col passar degli anni certa rigidità della sua tecnica divisionistica e direi quasi filamentare, sentendo di poter rendere ormai facilmente gli stessi effetti di chiaroscuro; ma si fece più acuto in lui il bisogno di distruggere la materia per dare, come dice Nino Barbantini, « l'impressione della luce, per convertire quasi l'apparenza di tutte le cose, in quella di un'atmosfera luminosa ».

Ho già detto che il Previati fra noi precorre i tempi e perciò egli non può a meno di apparire oggi, anche a quelli che pur sanno seguirlo nella sua volontà di elevazione spirituale, spesso oscuro, difficile, repugnante troppo all'istintivo senso formale della nostra razza. Le quattordici tele della sua *Via Crucis* sono veramente rattristanti e tormentose per chi non si delizi di portar il cilicio. Le facce del Cristo e della Vergine, più che commozione destano paura; e lo strazio in noi si fa pena quasi insopportabile e doman-

447. — Gaetano Previati: Notturno.
(Proprietà della « Società per l'arte di Gaetano Previati », Milano).

diamo di grazia d'esser risparmiati. Bisogna convenire che la sua fede religiosa senza confini, senza restrizioni, senza oblii, senza acquiescenze, è nell'arte d'oggi unica e nuova, e fa di lui un valido assertore della più alta facoltà del poeta e del pittore, di indagare con occhio sicuro al di là della materia, nel mondo dello spirito.

La facilità inventiva che, anche a proposito del Laurenti, notavo esser propria dei pittori ferraresi, e che si potrebbe credere ereditata dagli artisti del quattrocento o della rinascenza, è dote precipua anche di Giuseppe Mentessi, nato a Ferrara nel 1865 e vissuto, come il Previati, a Milano.

Questi si è dedicato specialmente a trattar quadri di soggetto sociale, spesso di intonazione triste.

Espose a Brera *Ore tristi*, nel 1891; si affermò con *Lagrime* nel 1894, col *Panem nostrum quotidianum* a Venezia nel 1895, poi con *Orfanelle, Visione* e *Visione triste*, acquistata dalla Galleria Internazionale di Venezia e finalmente col trittico a pastello *Gloria*, che trionfò all'esposizione veneziana nel 1901 e ora figura degnamente nella Nazionale di Roma. Una giovane donna, una delle sue predilette figure di lavoratrici, siede a sinistra pensosa

448. — Giuseppe Mentessi: Madre operaia.

sotto il melo in fiore, mentre a destra sta una vecchia sconsolata e nel mezzo tre figure nude sfolgoreggiano coi serti della vittoria e della gloria ed un soldato cade. Vi è forza di disegno e spontaneità di visione poetica in quelle figure ideali, trionfanti sulla triste realtà della vita.

Il Mentessi si avvicinò anche al quadro sacro con le sue madonne, figure di povere lavoratrici, illuminate solo dalla gloria della maternità fra i pensieri del fosco avvenire. Qui non si esce dai limiti della realtà, non si tenta il nuovo, ma si ricerca attentamente il bello, seguendo un nobile pensiero.

PITTORI TOSCANI.

L'ardito movimento di rinnovazione naturalistica, promosso a Firenze, dopo il sessanta,

449. — Giuseppe Sabatelli: Farinata degli Uberti alla battaglia del Serchio. (Alinari, Firenze).

dai *Macchiaioli*, e avente caratteri prettamente toscani, cattiva tutte le nostre simpatie e confina più che altrove nell'ombra le opere dei vecchi accademici e dei romantici, che a questi seguirono nella prima metà del secolo, senza mai affermarsi con opere vigorose. Basterà dunque dare di essi sol brevissimi cenni.

Già abbiamo avuto occasione di notare la poca simpatia del giovane Hayez per il dipingere pesante e opaco di Pietro Benvenuti di Arezzo (1769-1844), che, insegnando a Firenze, passava piuttosto per plagiatore che per seguace del David; Luigi Sabatelli, fiorentino (1772-1850), si impose invece per certa originale vigoria di disegno e ancor ci commuove con la sua celebre stampa della *Peste di Siena;* minor spirito ci mostra però nelle grandi composizioni decorative, sebbene talune, come la *Sala dell'Iliade* a Palazzo Pitti, non manchi di bellezza stilistica e d'imponenza; scarsi pregi hanno le opere dei suoi figliuoli Francesco e Giuseppe, autore quest'ultimo del *Farinata alla battaglia del Serchio,* della Galleria dell'Accademia fiorentina.

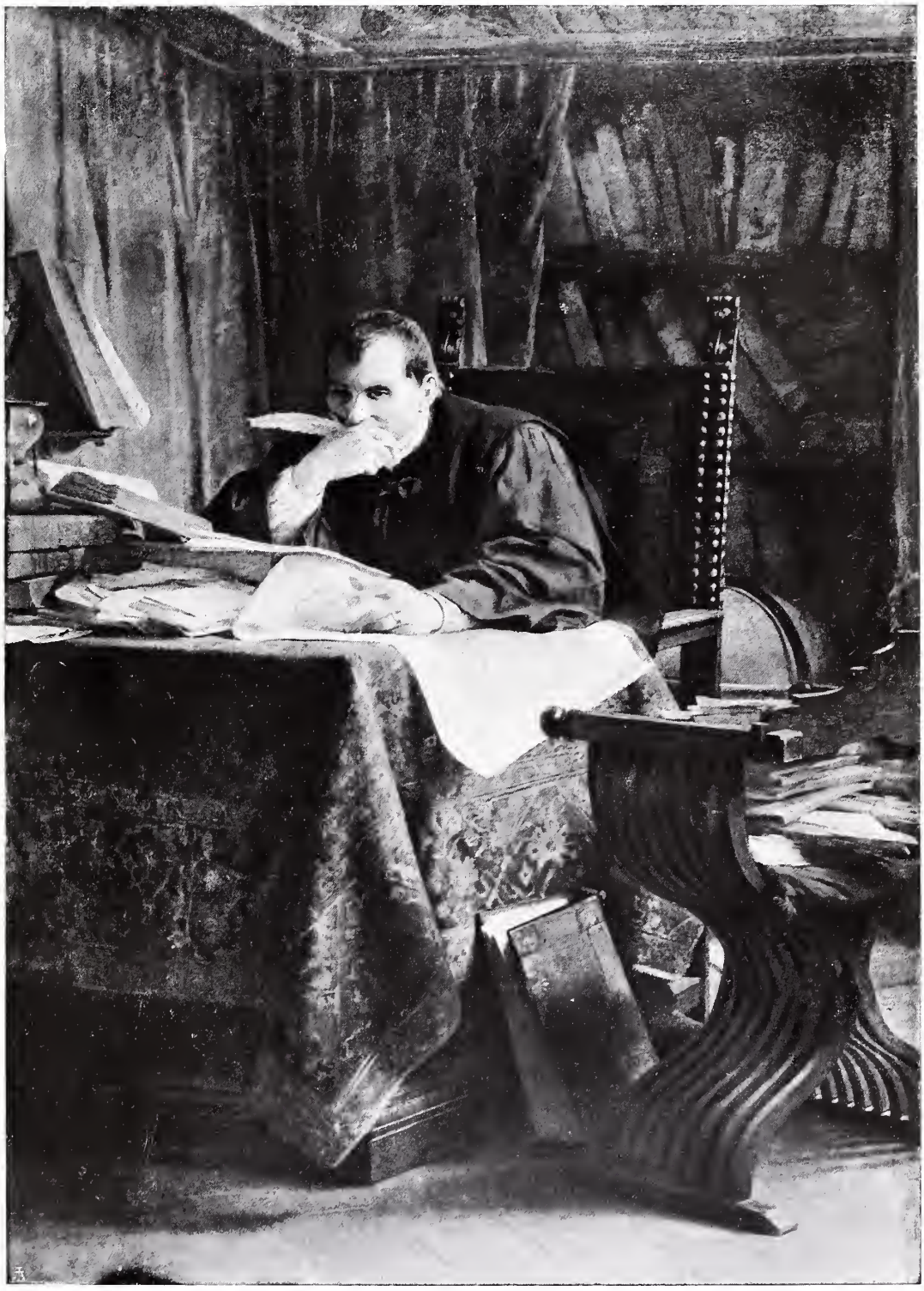
La pittura romantica era intanto nata in toscana povera di spiriti e, son per dire, rachitica, con GIUSEPPE BEZZUOLI (1784-1855), autore dell'*Entrata di Carlo VIII a Firenze*, che si conserva nella stessa Galleria dell'Accademia. Poi quando più tardi la risurrezione d'Italia e l'avvento della nuova capitale avrebber reso più opportuno e popolare il quadro storico, già era cominciato un periodo in cui la gioventù aspirava a crear qualche cosa di meglio. STEFANO USSI (nato a Firenze nel 1822, mortovi nel 1901) ottenne bensì alla grande Esposizione del 1861 il più clamoroso successo con la sua *Cacciata del duca d'Atene*, dipinto incominciato già nel 1856; e per molti e molti anni in tutta Italia non vi fu quadro più popolare di quello. Per la scelta del soggetto drammatico, per la vivacità episodica del racconto, bisogna infatti riconoscere a cotesta tela un certo pregio; ma, prescindendo da caratteri, che direi esterni, intrinsecamente, come pittura, l'opera non val gran che; è impacciata, stentata, piatta e sorda di colore; nè oggi si capisce come potesse venir preferita ai quadri, che già allora il Morelli creava con ben altri intendimenti pittorici ed intellettuali. L'Ussi, artista attivo, fervoroso e di grande onestà e dirittura di carattere, fu del resto il primo a riconoscere che quella sua opera, coronata di premio e di successo, non era l'espressione di un'arte viva, capace di un'ampio svolgimento, sicchè lasciando disilluso il pubblico, che si aspettava da lui altre composizioni consimili, si diede a studiar con passione dal vero, viaggiò in oriente e si dedicò tutto a delle ricerche di colore di cui fanno fede i suoi ricordi del Marocco; non seppe però estrinsecare coteste sue ricerche in qualche opera significativa e il suo *Machiavelli*, oggi alla Galleria Nazionale di Roma, sebbene concepito con elevatezza di pensiero, non è opera viva.

450. — STEFANO USSI: Ritratto di G. B. Niccolini. (Brogi, Firenze).

Altri pittori di storia come AMOS CASSIOLI (1832-1896), autore della brutta *Battaglia di Legnano*, non eran certo fatti per rinsanguare un genere ormai invecchiato. E molti preferirono lasciar le vecchie storie per riprodurre le gloriose battaglie e i fasti del nostro Risorgimento, che suscitavano nell'anima popolare un senso di vibrante commozione, elemento non spregevole in arte quando non se ne abusi per facili successi. Ricordiamo CARLO ADEMOLLO (nato a Firenze nel 1825) autore dell'*Ultimo assalto a S. Martino*, e dell'*Incontro di Vittorio Emanuele con Garibaldi*.

Nella storia di cotesto periodo, non troppo fortunato, deve, per debito di giustizia, figurare un artista che ebbe, come pochi altri in Italia, profondità di pensiero e serietà di intenti, pur mancando di spontaneità e di gustose qualità pittoriche, specie in fatto di colore; intendo accennare a LUIGI MUSSINI (nato a Berlino, ma da genitori italiani, nel 1813 e morto nel 1888) il quale visse a Firenze, e colà introdusse gli insegnamenti dell'Ingres, sostenendo i principî dell'idealismo forse meglio con gli scritti d'arte che con le sue pitture sacre e di storia, in cui la vigoria del sentimento vince a stento le durezze formali.

Certa importanza e grandiosità monumentale vanno riconosciute ad ANTONIO CISERI (nato nel 1821, morto nel 1891 a Firenze), tenuto per molto tempo in conto di pittore sovrano; egli non possiede però nè consistenza di vita, nè eloquenza sincera, e il suo fa-



451. — Stefano Ussi: Niccolò Machiavelli.

452. — Amos Cassioli: Offerte a Venere.
(Brogi, Firenze).

moso *Ecce Homo* della Galleria Nazionale di Roma, la sua *Deposizione* e, peggio ancora, i suoi quadri storici, non resistono all'analisi nemmeno come quadri decorativi; sono inoltre privi di ogni vivacità, di ogni bravura pittorica.

Siena, dove specialmente col Mussini l'Accademia di Belle Arti si era alquanto ravvivata, ebbe in Cesare Maccari un pittore di storia di molto vigore, divenuto per i suoi affreschi al Senato e per la decorazione della cupola di Loreto uno dei più popolari d'Italia. Ma poichè l'opera sua si svolse specialmente a Roma, ne dirò più avanti.

453. — Amos Cassioli: Il Congresso di Pontida.

Negli anni in cui Firenze era capitale MICHELE GORDIGIANI (nato a Firenze nel 1830) ottenne colà buon successo come ritrattista; cotesto pittore appare però spesso piatto e prosaico.

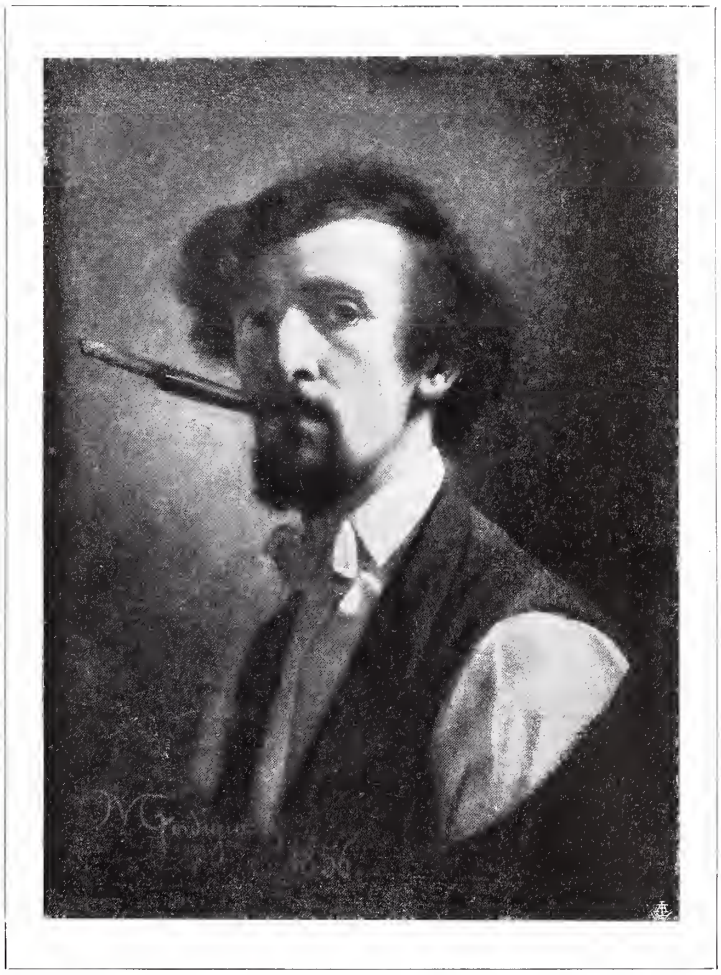
E ancora andrebbero ricordati partitamente il Pollastrini, il Sanesi, il Puccinelli, il Lanfredini e parecchi altri, se troppo più non mi premesse di giungere ai rinnovatori dell'arte toscana.

A Firenze, e precisamente nel piccolo Caffè Michelangelo, già verso il 1848 e il 50 era solita radunarsi una comitiva di giovani pittori, inesauribili di buon umore, di trovate balzane e di burle, ribelli in politica come in arte, desiderosi di novità. Questi formarono il primo gruppo di rinnovamento artistico in Italia; gruppo tanto più vivace e più libero, in quanto gli mancava ogni forma o legame di società o di cenacolo, in quanto non s'accentrava attorno ad alcun artista di fama, ma era aperto a tutti, e a tutte le questioni, e più che le idee fatte si amavano in esso le discussioni e le decisioni più arrischiate e improvvise. Primi a frequentarlo furono Stefano Ussi, il De Tivoli, Saverio Altamura, scappato da Napoli per sottrarsi alle persecuzioni politiche, Odoardo Borrani, Vincenzo Cabianca, veronese, che trovava finalmente chi lo comprendesse; vennero poi Telemaco Signorini, di tutti più giovane, ma che delle nuove idee doveva diventare in breve il capo scuola, Diego Martelli, Cristiano Banti, Giovanni Costa, romano, e di passaggio anche Domenico Morelli; finalmente Camillo Boito, indagatore eclettico, e tanti altri. Da principio nessuno sapeva bene quel che si dovesse volere, nè qual fosse il nuovo indirizzo da prendere; ma vibrava in ognuno il malcontento contro la vecchia, l'usata pittura accademica, e scoppiettavan mordaci la critica e la maldicenza. Il passaggio di qualche artista francese da Firenze fu per taluni come una rivelazione.

454. — LUIGI MUSSINI: Cimodocea ed Eudoro. (Brogi, Firenze).

Nel 1855 Serafino de Tivoli venne mandato quasi in esplorazione a Parigi, a visitar la mostra che aveva suscitato tanto fragore di discussioni; egli ritornò a Firenze entusiasta, insieme con Domenico Morelli e Saverio Altamura, e nel Caffè Michelangelo, fra gli amici ammirati, fu proclamato il trionfo pittorico della macchia; della visione sommaria, cioè, delle figure e delle cose, colte nel loro valore coloristico, anzichè nelle linee dei contorni; ed ogni studio fu allora rivolto ai chiaroscuri ed agli effetti della luce. Non più quadri di composizione o di storia, ma riproduzioni di paese, vibranti di colore. Le sponde dell'Arno diventarono la delizia di quei giovani ormai sicuri della loro via. Il Delacroix, il Decamps e i paesisti del 30, quali il Corot, il Rousseau, il Daubigny, influirono senza dubbio direttamente sul rinnovamento toscano; tuttavia esso si mosse dal 55 in poi con piena indipen-

denza, sviluppando personalità artistiche di gran carattere, con fisonomia tutta italiana, anzi prettamente toscana. Ben scrive l'Ojetti: « quando nel 63 il Manet espose al Salone la *Colazione sull'erba* e nel 65 l'*Olimpia*, e *Degas* dalle pitture giapponesi esposte al Salon nel 1867, fu indotto alla pittura di movimento, e il Cabianca e il Signorini e il Banti e il Tivoli e il Borrani avevano già da molti anni stabilito dogmi e dipinto quadri degni di essere, non solo nell'intenzione, paragonati per modernità ai quadri di quei maestri francesi ». Del Cabianca già abbiamo detto trattando dei veneti; dobbiamo ora trattenerci



455. — Michele Gordigiani: Autoritratto.
(Alinari, Firenze).

intorno a Telemaco Signorini, che è la figura prominente e più tipica fra i macchiaiuoli.

Egli nacque a Firenze nel 1835 da famiglia di artisti: il padre, Giovanni Signorini, aveva dipinto gran numero di quadretti di vedute e di feste fiorentine, con molta vivacità, sì da essere nominato il Canaletto fiorentino; il fratello, morto precocemente nel 1851, era stato pure educato all'arte e si ricorda di lui qualche quadro storico. Ma Telemaco non ebbe la pazienza di seguire gli studi regolari all'Accademia; egli avrebbe voluto darsi piuttosto alle lettere, attratto da quella sua facilità di verseggiare, che doveva servirgli come un'arma affilata per le sue polemiche artistiche; nè meno lo interessava la politica, la politica e le teorie rivoluzionarie; leggeva Mazzini e Proudhon, andava pei campi a copiar dal vero; frequentava lo studio libero del nudo, più per dar noia ai compagni diligenti e per mettere in burletta le pose accademiche dei modelli, che per studiar sul serio; e so-

gnava di andar lontano pel mondo, animato da un bisogno di viaggiare, di vagabondare, che non lo lasciò poi per tutta la vita. Il primo impeto di profondo entusiasmo per l'arte, lo commosse nel 1856 a Venezia, dinanzi alle bellezze della città incantevole; colà egli conobbe parecchi pittori stranieri, il Gamba di Torino, il Tomaselli, il Cremona; e sottraendosi al facile dilettantismo, divenuto a un tratto « ligio e sottile schiavo della verità », come scrisse il Boito, sdegnoso di ogni soggetto teatralmente drammatico, egli trovò la sua maniera originale, libera e vigorosa nella visione, ma sobria di colore, e argutamente fiorentina pur in quegli studi del *Ghetto di Venezia*, esposti cinque anni più tardi a Torino, poi a Firenze.

Nel 1859 il Signorini, insieme colla più generosa gioventù fiorentina, si arruolò nel-

456. — Telemaco Signorini: Paese.
(Per cortesia del Cav. Nino Pesaro, Milano).

l'esercito nazionale come soldato di artiglieria; e i campi di battaglia, i bivacchi, il tumultuar dei cavalli al traino dei cannoni divennero i soggetti della sua pittura; cessata la guerra, ritornò infervorato a visitar i luoghi fatti sacri dalle nostre vittorie. I suoi quadri di battaglia o di soldati ebbero grande successo alla mostra di settembre del 1861 e furono acquistati quasi tutti. Ma il Signorini facilmente si accorse che il soggetto, non già la pittura, seduceva gli acquirenti; e, offeso nel suo amor proprio d'artista, lasciò tosto il genere venuto di voga, per ritornare a scene ispirate dal più acuto verismo. Studiò al manicomio le dementi, le malinconiche, le idiote, le furiose, e molte ne copiò cogliendole negli atteggiamenti più violenti del delirio, riproducendole nella loro deformità brutale; nel 1865 dipinse le *Pazze*. Andò lungo l'Arno a contemplar i renaioli che tiran le barche sotto la sferza del sole e ideò il quadro dell'*Alzaia;* e sempre con maggior amore riprodusse quadri di paese senza preciso soggetto, rifuggendo da tutto quello che potesse esser definito pittoresco e bello superficialmente. Si vollero vedere diverse maniere nello svolgimento della sua pittura; e secondo il Boito, che trovava il *Ghetto di Venezia* senza forma, violentissimo di colore, più originale che veneziano, l'impressionismo del pittore toscano, sul principio più voluto che rispondente al vero, tutto contrasti sfacciati e botte di colore

457. — Antonio Ciseri: Cristo portato al sepolcro.

e di luce, si fece col tempo più serio, più garbato e gustoso. Cedendo ad un continuo bisogno di rinnovamento, il Signorini seguiva invece senza alcun ritegno, e insieme senza alcun preconcetto, senza insomma l'ostentazione del teorico, quella maniera che gli sembrava a volta a volta più rispondente al soggetto, o quel che nei viaggi ripetuti a Parigi (dove fu nel 1861, nel 1863, nel 1870, stringendo successivamente amicizia col Troyon e col Corot, col Manet e col Degas) gli appariva come un progresso, a dar più rapida e più gustosa la visione della vita. Volle egli sempre essere sincero e personale; e specialmente perchè essa gli sembrava una restrizione e un forviamento della personalità, odiò l'accademia e la scuola in genere. È rimasto famoso il suo quadretto: *Felici voi galline che non andate a scuola*. Egli mosse guerra anche agli amici e ai commilitoni di un tempo, come il De Nittis e il Boldini, trionfanti a Parigi, quando gli sembrarono corrotti e snervati dal successo. L'ammirazione per i caratteri franchi e sinceri gli fece preferire l'Inghilterra alla Francia; e a Londra, ove fu ammirato, vendette i suoi studi del *Mercato vecchio di Firenze*; lavorò inoltre ad Edimburgo, riportandone delle vedute caratteristiche. Anche nel vestire e in certa sua speciale eleganza contraffaceva l'inglese. La sincerità battagliera, che si può dire l'impronta caratteristica della sua arte e della sua vita, non fu certo per procurargli amici, favori e ricchezze; infatti visse in allegra povertà e povero morì a Firenze, nel 1901. La Galleria Nazionale di Roma possiede il suo quadro: *Fuori Porta Adriana a Ravenna* e quella di Venezia le *Agitate* che, con altri suoi, con il *Bagno penale di Portoferraio* e la *Toletta del mattino* di un crudo verismo, mostrano quanto egli valesse nella figura e nel renderne sommariamente il movimento e il carattere; vero è però che egli mai ciò avrebbe saputo fare senza darsi prima ragione del luogo, dell'ora, della luce in cui le persone si muovono. Di modo che il Signorini è sempre paesista, e acuto osservatore sempre, sia che egli ritragga il primo sorgere dell'alba dal greto dell'Arno, o il tramonto a Settignano, gli ulivi e i castagni sulle colline toscane, o il mare nel golfo di Spezia e presso l'Isola d'Elba: le più luride vie di Firenze, o il profilo di qualche monumento come il *Ponte Vecchio* e *Santa Croce da via dei Malcontenti*. Col progredir degli anni egli ci appare sempre più toscano per certa aridità del disegno e per la sobrietà quasi monocroma del colore.

458. — Cristiano Banti: Giovane trecciaiola.
(Per cortesia del Cav. Nino Pesaro, Milano).

Accomunati tutti nel soprannome di macchiaioli, i pittori che stanno attorno al Signorini hanno però quasi tutti una forte e distinta personalità artistica, personalità che pur troppo non fu riconosciuta ed apprezzata se non molto tardi, e spesso soltanto dopo la loro morte.

Cristiano Banti, ad esempio (nato nel 1824 a Santa Croce sull'Arno, morto a Firenze nel 1905), artista che molto lavorò, ma non espose quasi mai e mai, grazie alle sue buone condizioni finanziarie, si curò di vendere, parve una rivelazione agli stessi artisti fiorentini, che pur credevano di conoscerlo, allorquando, un mese dopo la morte ne vennero raccolte ed esposte le opere. Erano quasi tutti studi dal vero e pochi i quadri, che, come *Il ritorno dalla pesca sul lago di Bientina*, avessero un nome; ma eran tutti signi-

459. — Serafino De Tivoli: Al bosco.
(Firenze, Galleria Pisani).

ficativi per la tecnica affatto personale e per il desiderio di ricerca di toni, di rapporti finissimi.

Altri pittori dello stesso gruppo non solo andarono a studiare all'estero, ma vi si stabilirono. Serafino De Tivoli che, come già si disse, tanto apprese dalla Esposizione parigina nel 1855, visse a lungo a Londra e a Parigi dove dal 1873 fissò la sua dimora; ma i suoi dipinti di soggetto forestiero, come *La Senna a Saint Denis* e a *Marly*, le vedute dei dintorni di Parigi, la *Pescaia a Bongival*, furono però esposti quasi tutti in Italia, a Torino, a Roma, a Firenze, ove egli rimaneva all'avanguardia con gli amici macchiaioli, che riconoscevano in lui il loro iniziatore. Nato a Livorno nel 1820, era venuto a Firenze per studiarvi lettere e si era sentito attrarre dalla pittura; poi, al pari di tutti cotesti ar-

diti innovatori, aveva combattuto a Curtatone e a Montanara coi volontari toscani, e a Roma nel 49, era rimasto prigioniero. Fu, come i suoi compagni d'arte, poco favorito dalla fortuna; lasciò Parigi per vivere più economicamente, e si ritrasse da ultimo a Firenze ove morì nel 1890 all'ospedale, senza si può dire che alcuno si accorgesse di lui.

Venne a Firenze dalla Romagna SILVESTRO LEGA (nato a Modigliana nel 1826) e vi portò il suo ardore di repubblicano e di ribelle. Dipinse dapprima con bravura rapida, scene

460. — SILVESTRO LEGA: Cucitrice.
(Firenze, Galleria Pisani).

imponenti e farraginose nel genere del Ciseri, suo maestro, ma le battaglie combattute per la libertà della Patria e gli studi della vita militare lo avvicinarono alla realtà; aderì al gruppo del Signorini, benchè per certo disdegno non frequentasse il Caffè Michelangelo, e con gli altri macchiaioli andò copiando dal vero, nelle campagne dall'Africo e a Pargentina; non volle trattar che semplici soggetti di vita contadinesca e borghese, imponendosi certa semplicità di primitivo. Ecco come il Boito descrive gustosamente un suo dipinto: « V'è una casetta, con la porta arcuata e certe finestrelle, che pare uscita dopo molto studio dalla mano di un ingegnoso fanciullo; e il gruppo principale, figurante due ragazze, che vanno a visitare la padrona della casetta, e questa che, accogliendole amorevolmente, le bacia in fronte, è pure stentatello e duretto. Ma l'altra metà come è naturale, com'è

461. — Giovanni Fattori: Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta.

ariosa, e come la metà brutta le giova! La madre delle fanciulle, più in dietro, involta in uno scialle, stacca sul fondo di un orto in cui si respira. Il colore è un po' sudicio, ma giusto e sodo; e la maniera ha una certa semplicità primitiva, che a primo tratto sembra sgarbata, ma che a poco a poco persuade e piace ». Dei suoi quadri ricorderemo: *Le bambine che fanno le signore*, *Gli occhiali della nonna*, *Primo dolore*, *La leggitrice*, *L'educazione al lavoro;* non uno, mentre egli visse, fu comperato per le Gallerie dello Stato, nè l'autore trovò chi si appassionasse all'arte sua, che pur era così piacevole e arguta anche pei soggetti; sicchè, sorte comune, anch'egli morì povero all'ospedale, nel 1895.

462. — Giovanni Fattori: Lo scoppio del cassone.

463. — Giovanni Fattori: Falciatrici.
(Per cortesia del Cav. Nino Pesaro, Milano).

Giuseppe Abbati e Raffaele Sernesi, appartenenti allo stesso gruppo, trattarono lo stesso genere, ma morirono troppo presto per dare adeguato saggio del loro valore. Il primo nacque a Venezia nel 1832, e, a differenza del Cabianca, non ebbe doti di colorista; anzi fu quasi sempre piuttosto chiaro e inconsistente nelle tinte; perì miseramente nel 1868 per il morso di un cane. L'altro, nato nel 1838, ferito nella campagna garibalbina del 1866, si spense eroicamente, prigioniero, nell'ospedale di Bolzano.

Per completar il gruppo dei principali macchiaioli resterebbe a dir di Odoardo Borrani (nato a Pisa nel 1834), ma per ragioni di brevità ci limiteremo a ricordarne il nome.

Fra i pittori del rinnovamento artistico toscano Giovanni Fattori grandeggia per spiccata originalità. Una recente pubblicazione di suoi disegni e di bozzetti ci ha rivelato in lui uno spirito di ricercatore straordinario, che non conobbe limiti, e giunse a precorrere, per sintetica arditezza, persino i modernissimi ardimenti di un Matisse e di un Cezanne. Lavoratore poderoso ed equilibratissimo, il Fattori tenne quasi nascosti quei saggi del suo impulsivo impeto immaginativo e riassuntivo davanti al vero e seppe fin daprincipio organizzare i suoi quadri di battaglie e di scene militari in modo che le sue doti potessero venir comprese ed apprezzate anche popolarmente. Egli stesso ci racconta la storia della sua semplice vita di povero, ma fierissimo e nobile artista. Nato a Livorno nel 1825 e messo da giovane a lavorare come commesso nel banco d'affari di un suo fratello maggiore, trovò chi prese interesse ai suoi primi spontanei saggi di disegnatore caricaturista, e gli fu data opportunità di studiare presso il pittore livornese Bandini. Nel 1847 il padre lo condusse e lo allogò a pensione a Firenze, e colà ei frequentò l'Accademia sotto il Bezzuoli, pur seguendo in pari tempo i tentativi dei giovani.

464. — Egisto Ferroni: Alla fontana.
(Firenze, Galleria Pisani).

Fu egli pure fra i ribelli contro l'Accademia, frequentò i macchiaioli, e il Caffè Michelangelo, collaborò al giornale: *L'Arte del Disegno*, diretto da Diego Martelli; ma, pur riempiendo di studi dal vero i suoi quaderni, e le pareti del suo studio di bozzetti con macchiette di colore, continuò, per guadagnar da vivere, a comporre le solite scene e i soliti quadri storici, fra cui *Maria Stuarda che visita il campo di battaglia di Crookstone* e altri episodi di storia inglese, nell'intento specialmente di vendere agli stranieri. Intanto i grandi avvenimenti del 59 esaltavano l'animo del buon livornese, che con tanta angoscia aveva assistito alle prepotenze e alle ferocie austriache, dieci anni prima a Livorno, e tutto

quel risveglio di vita, quel tumultuar d'armi e d'armati, in tanta varietà di divise e di colori, fra i nostri corpi mititari che si venivano formando, e quelli dei francesi alleati, fornirono messe larghissima al suo talento di macchiettista e quasi di caricaturista.

Egli avrebbe certamente continuato in quel genere di lavoro, tentando di appagar con esso il suo genio e gli amici, se non fosse sopravvenuto coi suoi suggerimenti Nino Costa, pittore romano, amico del Leighton e di altri pittori stranieri, che già aveva trovato modo di farsi conoscere all'estero, da dove era tornato a Firenze, portando studi ispirati ad un realismo stupendo. Questi, guardando i disegni e le macchiette appese alle pareti dello studio del Fattori, e lui che ancora si indugiava intorno alle composizioni di storia: « Ti imbrogliano, gli disse, tu hai un talento che non sai spiegarti »; e lo trasse fuori con sè alla campagna, a copiar dal vero, e gli fu attorno con ogni premura perchè si desse tutto all'arte nuova.

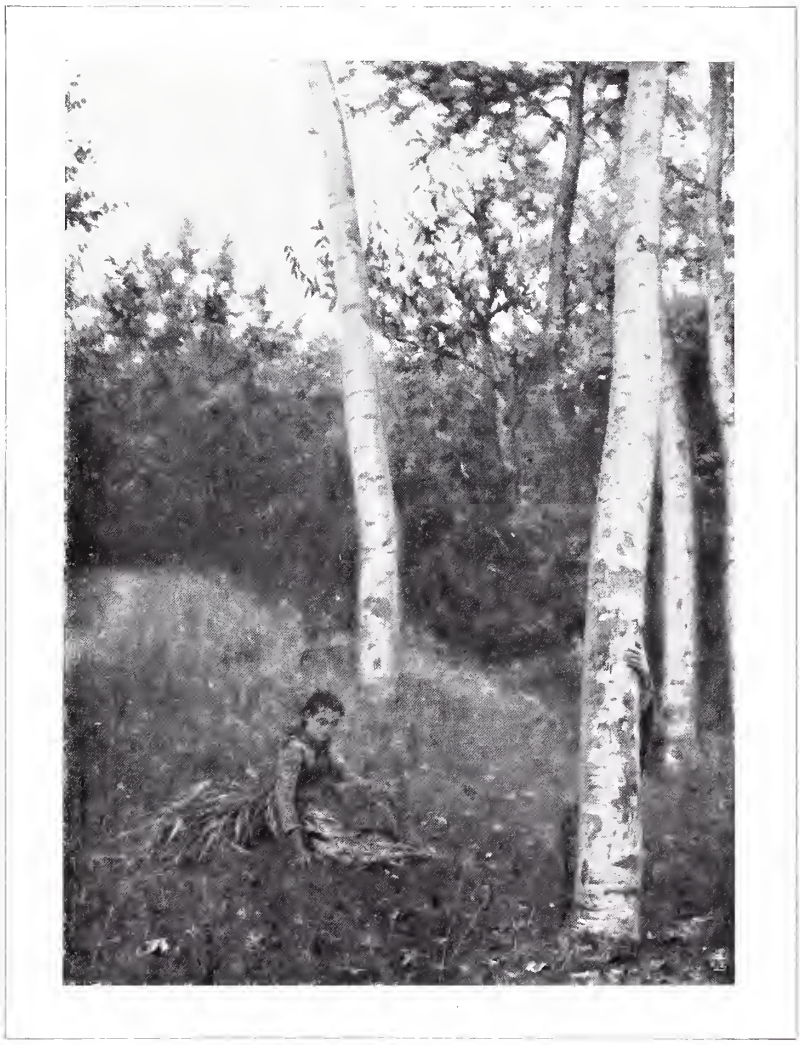
Dopo la guerra del '59, il ministro Bettino Ricasoli bandì un concorso per quadri

465. — Egisto Ferroni: Prima della tempesta.

che rappresentassero i salienti episodi di Magenta e di Solferino, e delle altre battaglie di Lombardia; il Fattori, sempre spronato e incorato dal Costa, partì allora per Magenta allo scopo di studiar dal vero quel paesaggio storico, concorse, e vinse il premio col dipinto: *Il campo italiano alla Battaglia di Magenta*, oggi alla Galleria d'arte moderna di Firenze. Fu quello il primo della serie dei suoi quadri militari, che ebbero sempre un meritato successo; qualche anno dopo egli dipinse: l'*Attacco alla Madonna della Scoperta*, che è alla Pinacoteca municipale di Livorno, *Il quadrato del 49.° Reggimento a Custoza*, che si ammira a Firenze, *La carica di cavalleria a Montebello*, oggi a Livorno. La Galleria Nazionale di Roma ha due Battaglie di cotesto artista, e quella di Milano *Il Principe Amedeo ferito a Custoza*. Nel 1868, al premio dell'Esposizione fiorentina il Ministro della P. I. fece seguire la nomina a professore dell'Istituto di belle arti, posto che il Fattori tenne con grande onore. Nelle sue scene militari egli predilesse le cariche della cavalleria e il traino dei cannoni; e trascurò la parte decorativa e di parata per ricercare la realtà, o sia pur la brutalità, del movimento e dello sforzo. Il disegno vigoroso, scarnito, si illumina nei suoi quadri di pennellate a toni lividi e bassi, che ben rendono il polverio delle strade assolate, sulle pianure dove egli vedeva e studiava dal vero lo svolgersi delle manovre militari.

466. — Niccolò Cannicci: Gioie materne.
(Firenze, Galleria Pisani).

Più che la bellezza delle colline fiorentine, attrasse la sua anima gagliarda la disperata solitudine della maremma, coi suoi grandi cavalli, coi suoi buoi, coi suoi butteri in cui vive la forza della razza antica. In certe sue scene di una brutalità tremenda par riviva lo spirito di Francesco Goja e il fervore demoniaco della guerra. Giovanni Fattori morì a Firenze il 30 agosto 1908, amatissimo dai giovani, attivo sino all'ultimo e pur sempre povero, per il disdegno d'ogni mercanteggiamento artistico. Non ancora forse ci è dato misurare il va-



467. — Francesco Gioli: In settembre.
(Brogi, Firenze).

lore artistico di cotesto pittore, che grandeggerà quando molti altri, oggi in onore, saranno dimenticati.

Se gli innovatori toscani non ebbero facile successo d'applausi popolari e di guadagni, essi conquistarono in compenso intera l'anima delle nuove generazioni, che crescevano intorno a loro. La più significativa pittura toscana della seconda metà del secolo scorso è improntata a un senso di sano realismo, ad un amore intenso per la campagna, per la vita contadinesca, a quella simpatia viva pel proprio paese, per la propria gente, che rivive così argutamente, così toscanamente bonaria nei racconti e nei sonetti di Renato Fucini.

Il Cannicci, il Ferroni, il Gioli, il Tommasi, il Cecioni primeggiano fra cotesti gustosi commentatori della vita rurale.

Niccolò Cannicci mostra di amare il suo nativo San Gemignano (vi nacque nel 1846),

la terra lavorata e i boschi, ove i contadini par quasi si confondano col colore dominante del paesaggio, ove quasi sempre regna una gran pace, un'armonia sottile di toni bassi e freddi, accostati senza alcun stridore. La sua *Seminagione del grano in Toscana*, esposta a Torino nel 1884, venne acquistata per la Nazionale di Roma, che nel 1897 ebbe pure l'*Estate*.

Egisto Ferroni (nato a Signa nel 1835), dopo di aver trattato in gioventù il quadro di genere borghese, si sentì attrarre dal movimento dei macchiaioli e si diede egli pure allo studio diretto della natura, formandosi ben presto una maniera tutta sua, di un realismo un po' grossolano, ma sincero, sottolineato con un'evidenza un po' troppo materiale, ma viva. Alla Galleria dell'Accademia, a Firenze, si vede il suo dipinto: *Ai campi*.

Francesco Gioli, nato a Settignano nel 1846, studiò regolarmente all'Istituto fiorentino e, seguendo gli insegnamenti del Pollastrini, ottenne giovanissimo buon nome col suo quadro storico: *Carlo Emanuele di Savoia che scaccia l'Ambasciatore spagnolo*. Ma il successo anzichè rallegrarlo, gli cagionò, come egli stesso racconta, un senso di sconforto,

468. — Luigi Gioli: Sementa.

perchè ei sentiva che nell'opera sua era stata lodata e premiata dell'arte vecchia fatta da un giovane.

Sforzandosi allora di estrinsecare qualche idea nuova, sostò prima alquanto nella pittura di genere, scegliendo graziosi soggetti goldoniani, sinchè l'esempio degli amici lo trasse al sano naturalismo agreste. Nel 1875 andò a Parigi col Cannicci, col Ferroni, col Fattori e nello studio dei pittori francesi e in uno scambio fervido di idee trovò nuovi argomenti in favore delle sue convinzioni. « Non pensavamo, egli scrive, che dalla nostra produzione si potesse ricavare un utile materiale, mentre a quel tempo imperava la moda e l'arte dei Fortunisti, lodata e comprata a caro prezzo. I colleghi più bisognosi erano aiutati alla meglio dalle nostre relazioni, alle quali si poteva, non senza fatica, allogare uno squisito dipinto del Fattori o del Ferroni, per 50 o 60 lire ».

Raggiunse certa originalità nel taglio dei suoi dipinti, tratti dalla campagna pisana, mantenendosi sempre limpido e lieto, e spesso conciso e garbato narratore, come in *Passa la processione*, del 1883, conservato alla Galleria nazionale di Roma. Durante ben quattro decenni la sua tecnica si è venuta modificando in modo da apparir sempre più sciolta e spigliata; bisogna confessare che tale mutamento non sempre riuscì di vantaggio all'efficacia della visione.

Luigi Gioli, suo fratello (nato a San Frediano nel 1854), lo seguì nello studio della natura e divenne buon vedutista, specialmente nel rendere la melanconia della Maremma all'alba o al tramonto.

Adolfo e Lodovico Tommasi, livornesi (nato il primo nel 1851, l'altro nel 1866), e Angelo Torchi (nato a Massa Lombarda nel 1856) riflettono col loro carattere personale, formatosi liberamente in mezzo al fervore delle nuove idee, senza imposizioni scolastiche nè cieche idolatrie, diversi aspetti della stessa mite poesia georgica toscana, e rafforzano e rendono più vario il gruppo di cotesti pittori, che hanno reso al pubblico più assimilabile e più caro il credo naturalista dei macchiaioli.

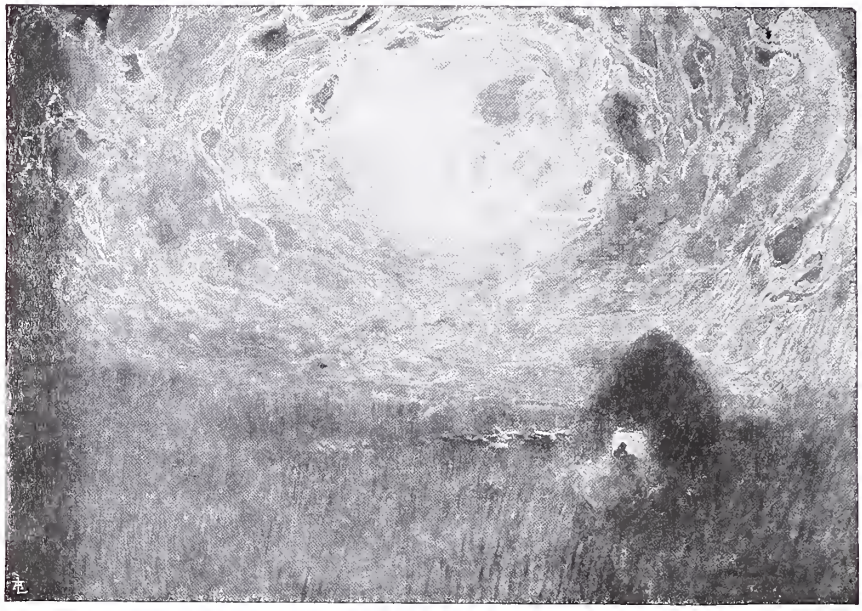
Plinio Nomellini, pur derivando dalla sana scuola del Fattori, si allontana specialmente per la tecnica divisionistica dal gruppo toscano, che ebbe in sè così schietto l'elemento dialettale paesano, grazie al quale si toglie dalla confusione cosmopolita, generata dal prevalere delle teorie e delle tecniche sulla spontaneità impulsiva delle razze. Non dico già questo per menomare l'ingegno fervido del Nomellini il quale, ritraendo la natura all'aperto si interessò alla soluzione fondamentale dei problemi della luce, e talvolta seppe

469. — Adolfo Tommasi: Il fischio del vapore.
(Vasari, Roma).

innalzare il semplice soggetto veristico dei suoi dipinti a visioni ideali di epopea patriottica o rivoluzionaria. Noto solo con qualche malinconia che con lui quasi si chiude un periodo d'arte di limpida e schietta vena toscana. Forse però, è giusto e inevitabile che tutto ceda all'eterna legge del divenire, che sempre nuove corde vibrino sulla lira dell'arte. Nato a Livorno nel 1866, il Nomellini, dopo aver passato la fanciullezza in Sardegna, seguendo il padre, piccolo impiegato, ritornò in Toscana spinto dal proprio genio, concorse, quasi in segreto, ad una borsa di studio per giovani artisti, entrò tosto vincitore nell'Istituto di Belle Arti a studiar col Fattori. Come abbiamo veduto egli non avrebbe potuto trovar maestro più sincero e spregiudicato, che badò solo a tener desta in lui la volontà di far da sè, lavorando con fervore. Giovanissimo ancora, espose alla Promotrice di Firenze una figura di contadino, che destò l'entusiasmo di Diego Martelli e dei seguaci naturalisti. Si temprò in allegra miseria facendo ritratti a poco prezzo, sin che la fortuna gli arrise all'Esposizione del 1895, poi alle mostre veneziane. Adottò, come si disse, la tecnica divisionistica, ricercandovi dei ritmi musicali, ma spesso si limitò ad usarla come contorno delle figure, dipinte per qualche parte con la usata solidità e unità di colore, rivelando così certa incoerenza, che gli è rimproverata dai teorici, ma che non vale a togliere alle sue pitture una forte suggestione di poesia. Dopo i primi saggi, più squilibrati e quindi più

discussi, come il *Naufragio;* egli giunse a meglio farsi comprendere e valere con *Le Lucciole*, *La casa del demone*, *La sinfonia della Luna*, poi coi *Tesori del Mare*, ora alla Nazionale di Roma; e molto piacque col *Colloquio fra gli alberi* e col *Tramonto a Torre del Lago*. Le idealità eroiche trionfano in *Garibaldi*, in *Alba di gloria*, nella *Nave corsara*, nell'*Orda*, nelle *Immigrazioni d'uomini*, ov'è qualche ricordo dell'arte del Previati; ma egli è forse più originale quando si accontenta di begli effetti luminosi come in *Anime e fronde*, in *Prime letture*, o nelle visioni sommarie di folle in moto, come nella vivace sua *Fiera a Camaiore*.

Nemmeno in una rapida rassegna qual'è questa può essere passato sotto silenzio il fervido spirito d'artista, sempre alla ricerca di nuovi effetti, specie per quel che riguarda la pittura decorativa, di Galileo Chini (nato a Firenze nel 1873), che derivò non piccola parte della sua abilità di decoratore dallo studio e dalla pratica del restauro di antichi



470. — Plinio Nomellini: Plenilunio.

affreschi. Egli si è fatto specialmente valere alle Internazionali di Venezia; notevole inoltre la sua decorazione della Sala del Trono del Re del Siam.

Molti altri nomi dovrebbero ancora venir qui citati: quello del Sorbi (nato a Firenze nel 1844) che ebbe in gioventù non piccola fortuna, specialmente sul mercato parigino; del Simi (nato a Versilia nel 1849), che pure si fece vantaggiosamente conoscere in Francia; di Vittorio Matteo Corcos (nato a Livorno nel 1859) che, da principio vivace col suo colorire condotto sull'esempio dei napoletani, si ammollì poi nel successo riportato dai suoi ritratti di signore a Parigi ed in Italia, sino a divenir leccato e sdolcinato; del Panerai (nato a Firenze nel 1862), uno dei migliori allievi del Fattori in sul principio della sua attività, datosi di poi ad un'arte troppo mercantile.

Ma valga a farci perdonare le molte omissioni la necessità di conservare certa linea d'insieme a cotesto nostro quadro della pittura toscana, in cui, come fu detto sin dal principio, devono campeggiare le figure vigorose e sane degli innovatori, dei macchiaioli; prima fra tutte quella del Fattori, pittore profondamente significativo, degno veramente dei nostri antichi; e la cui grandezza di giorno in giorno più appare manifesta.

PITTORI ROMANI.

In nessun'altra città d'Italia l'Accademia ebbe, durante la prima metà del secolo passato, un regno così assoluto e nefasto come in Roma, dove l'eleganza dei classicisti innovatori alla Winkelman si era troppo presto appesantita e sfatta, fra le mani grosse dei professori di S. Luca, antiquari o bigotti. Chi confronti una pittura del Mengs, ad esempio il *Parnaso di Villa Albani,* con una del Camuccini o dell'Agricola, sente nel primo quasi farsi più fine e più dolce l'arte settecentesca del Maratta o del Battoni, mentre negli altri sol vede rinnegata o ignorata ogni nostra bella spontaneità, armonica e decorativa. E fu gran male, perchè Roma vantava pure allora, tempre geniali di osservatori argutissimi, che, in quel suo ambiente unico, avrebbero potuto, se aiutati, farsi valere ben più.

471. — Vincenzo Camuccini: Autoritratto.
(Roma, Barone Emilio Camuccini).

Lepido e arguto nei suoi disegni a matita ci appare, ad esempio, Bartolomeo Pinelli (1781-1835), che, nei caffè e nei ritrovi di Roma, vendeva i suoi lavori a forestieri di passaggio, sazî di archeologia e lieti di svagarsi osservando i costumi del popolo, o la cronaca quotidiana della città. Le caricature di tipi popolari romaneschi, raccolte dal Pinelli nelle acqueforti che van sotto il titolo di *Buffi caricati,* comparse nel 1807, sono infatti divertentissime per la spontaneità e il vigore con cui rivivono in esse tipi pittoreschi di romani, di ciociari, e di rustici abitanti del Lazio, gente quant'altra mai ricca di carattere e di sangue. Ma era cotesta arte plebea, arte da giullare; e tutti gli onori, onori veramente grandi, quanto spesso immeritati, venivan allora riservati al pittore aulico.

La fortunata carriera del Camuccini informi.

Vincenzo Camuccini (nato a Roma nel 1771 e morto colà nel 1844), figlio di un mercante di carbone genovese, fu messo giovanetto alla scuola di Domenico Corvi, bravo disegnatore, e cominciò ben presto a copiare i capolavori di Michelangelo e di Raffaello, frequentando assiduo il Vaticano. Si racconta, che il suo primo incontro con Pio VI avvenisse per caso, un giorno in cui egli entrò per isbaglio coi suoi pennelli e con le sue tele, canterellando, in una sala dove il Papa teneva concistoro. Già nel 1789 tutta Roma parlava di una sua meravigliosa copia del *Cristo portato al sepolcro* di Raffaello, eseguita per Lord Bristol, e quando nel 1795 egli disegnò i cartoni di due grandi composizioni di storia romana: *La morte di Cesare* e la *Virginia,* assistito dai consigli di Emilio Quirini Visconti.

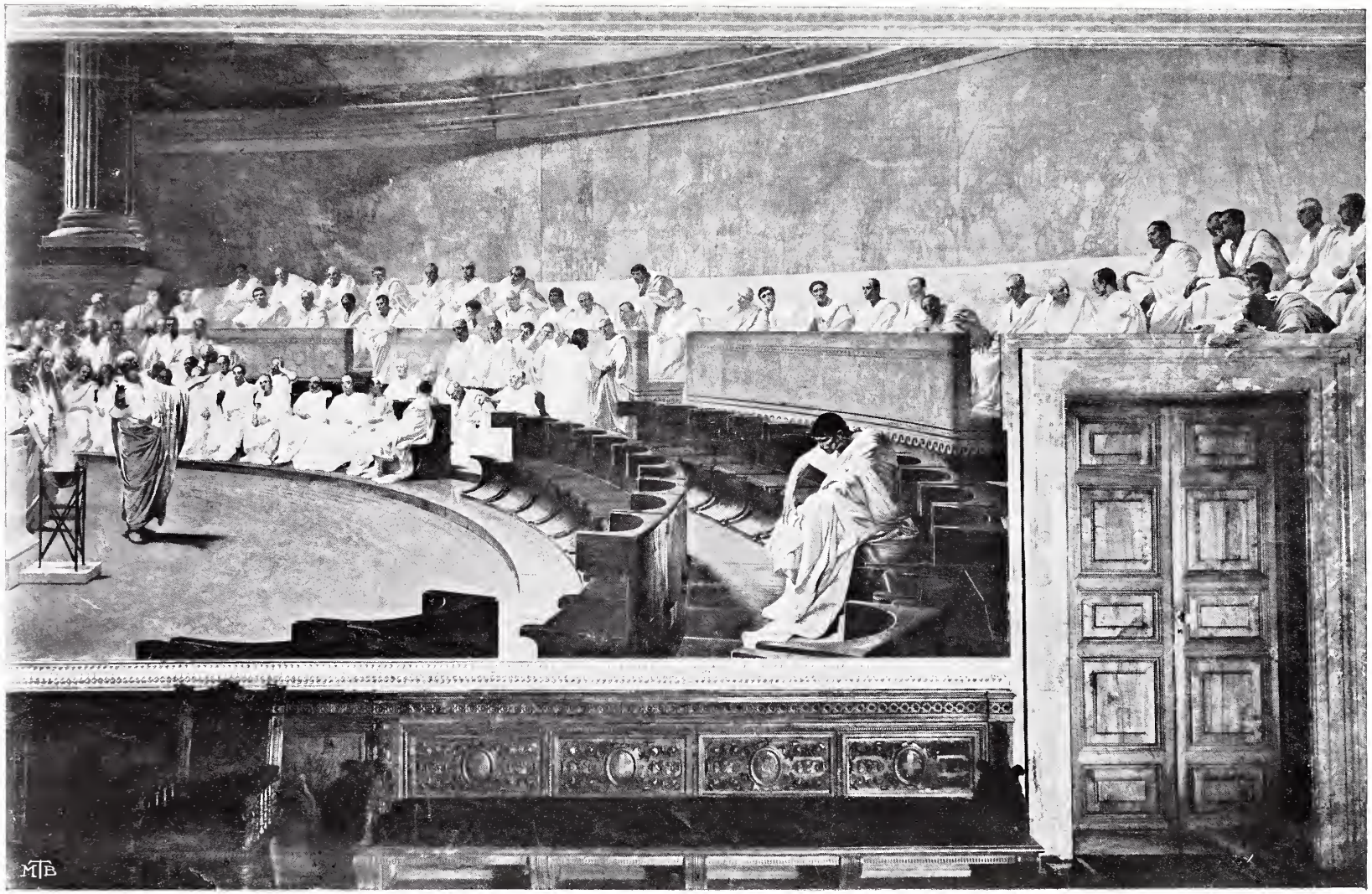
l'insigne archeologo divenutogli amico, che gli suggerì di copiar presso Cesare pugnalato la statua di Pompeo a Palazzo Sciarra, l'entusiasmo oltrepassò la cerchia di Roma, e il re di Napoli volle assicurarsi il possesso di quelle due grandi scenografie, facendole poi trasportare a Capodimonte, mentre il principe Marcantonio Colonna, ingelosito, incaricava l'artista di dipingere in una sala della sua villa famosa, una scena della giovinezza di Paride.

Nel 1802 il Camuccini venne accolto all'Accademia di S. Luca; nel 1808 ne fu proclamato principe e da allora in poi, per quasi un mezzo secolo, regnò supremo sul gusto artistico di Roma. Gaspare Landi, piacentino (nato nel 1756), celebrato dal Goethe, dal Winkelman e dal Giordani come restauratore del classicismo in pittura a Roma, pittore pesante nelle forme, ma abbastanza vigoroso nell'azione, salutò il giovane Camuccini come un nuovo astro e fra gli applausi del mondo artistico romano lo invitò a dipingere in sua vece una *Presentazione al Tempio* che, insieme allo *Spasimo*, gli era stata commessa per la chiesa di S. Giovanni a Piacenza. Nel 1803, al ritorno di Pio VII a Roma, il Camuccini fu nominato direttore della Scuola del mosaico ed ebbe molti incarichi per S. Pietro; ciò che non gli impedì, durante la dominazione napoleonica, d'esser chiamato a Monaco e a Parigi, dove discusse con l'Imperatore la nuova decorazione pittorica del Quirinale.

472. — Filippo Agricola: Costanza Monti-Perticari.

Durante la restaurazione, Pio VII lo volle ispettore generale delle pinacoteche romane, ufficio cui egli attese con soverchio zelo, specie per quanto riguarda i restauri, punto prudenti, di parecchi capolavori. Pio VIII, riconoscendo in lui l'arbitro del buon gusto artistico, gli concesse il titolo di barone e Gregorio XVI lo chiamò ancora ad ordinare la pinacoteca vaticana, mentre per lo stesso scopo Francesco I di Napoli lo voleva colà. Non passava principe o gran signore da Roma che non visitasse il suo studio e non chiedesse di posare dinanzi a lui; e veramente il Camuccini fu ritrattista efficace e dignitoso; veggasi il suo autoritratto. Dall'estero gli venivano continuamente commissioni; dipinse per Praga la *Discesa di Cristo al Limbo*, oggi ancora esposta colà al Rudolphinum, e per il governo imperiale di Francia la *Battaglia di Ratisbona*. Il David, il Gérard e gli altri maggiori artisti francesi lo onoravano, accogliendolo festanti e prostrandosi dinanzi a lui; pure di tante opere, create fra lodatori e lodi senza fine, oggi nulla o ben poco, se se ne tolgono i ritratti, rimane vivo; e ciò perchè il disegno vi è bensì corretto e le figure ben fatte, agili e scarnite, ma l'insieme manca di carattere, e non rivela alcuna vibrazione d'animo commosso.

Altrettanto può dirsi delle pitture di Filippo Agricola (nato a Urbino nel 1776, morto a Roma nel 1857), uno degli astri maggiori nel mondo artistico romano, così da rivaleggiare col Camuccini; ma di questi meno fortunato pel volger di tempi meno propizi. Eletto nel



473. — Cesare Maccari: Cicerone contro Catilina.
(Alinari, Firenze).

1843 a succedergli nella Presidenza dell'Accademia di S. Luca, dovette sostener l'assalto dei romantici nonchè dei naturalisti, che però a Roma tardarono ad affermarsi; ed il suo *Tasso a Sant'Onofrio* e le sue ultime pitture sacre non ebbero successo nemmeno nel mondo, sempre più ristretto, sempre più chiuso, di Roma papale.

Un superstite di altri tempi parve ugualmente a Roma Francesco Coghetti (nato a Bergamo nel 1804, morto a Roma nel 1875), scolaro del Diotti. Egli portò nell'ambiente romano un elemento nuovo col suo colorir più chiaro e più gaio, senza ombre tetre, senza livide sottoposizioni, ma duro e intero tuttavia e nella perfezione del disegno insipido e pesante. Il Coghetti, nominato presidente dell'Accademia di S. Luca nel 1871, morì

474. — Francesco Podesti: Giuramento degli Anconetani.
(Alinari, Firenze).

quattro anni dopo, professore di disegno della scuola Vittoria Colonna, in posizione cioè poco onorifica per lui e poco degna dell'Accademia famosa.

Di cotesto antico istituto avrebbe già dovuto essere rinnovatore Tommaso Minardi (nato a Faenza nel 1787, morto a Roma nel 1871), che, succeduto all'Agricola nel 1857, resse l'Accademia per quasi trent'anni e fu maestro amatissimo, intelligente e metodico, sebbene artista di poca genialità. La sua educazione lo portava ad esser piuttosto disegnatore che pittore; giacchè a Faenza egli aveva ricevuto i primi rudimenti dell'arte da Giusappe Zanchi, poi giovanissimo era passato a Roma, quando colà imperava il Camuccini, e lo studio della pittura consisteva sopratutto nel copiar da Michelangelo e da Raffaello. Per molti e molti anni il Minardi collaborò con Giuseppe Longhi (nato a Monza nel 1766, morto a Milano nel 1831), il celebre incisore, perfetto nel riprodurre i capolavori del cinquecento con esattezza e vigoria insuperate (doti queste che le riproduzioni fotografiche resero poi tanto meno apprezzabili) e attese a preparar per costui rilievi a contorno. Si conservano alla Vaticana i grandi disegni del Minardi tratti dal *Giudizio universale* di Michelangelo, lodevoli in tutto fuor che nel chiaroscuro. Il Canova, il quale nutriva pel giovane

pittore molta stima, ottenne che egli fosse nominato membro dell'Accademia di S. Luca, poi professore di disegno e direttore dall'Accademia di Belle Arti a Perugia, dove rimase tre anni. Ritornato a Roma il Minardi aperse dapprima una scuola in Piazza Santi Apostoli, e se il suo metodo parve migliore di quello dei vecchi accademici, quanto pur esso fosse tuttavia pedantesco e compressivo d'ogni libertà, d'ogni spontanea, geniale iniziativa, ci è attestato nelle memorie di Cesare Fracassini, che, con tanti altri artisti valenti, quali il Consoni, il Gagliardi e il Grandi, uscì da quella scuola. Oltre ai soliti soggetti biblici e antichi, il Minardi trattò scene romantiche, come la *Difesa di Barletta* e il *Conte Ugolino;* ma l'anima del pittore, ancor avvinta ai metodi antichi e ai vecchi sistemi, procedeva a fatica su cotesti sentieri, sicchè le figurazioni sacre e decorative per chiese, che nella loro freddezza conservano almeno certa lodevole imponenza, costituiscono la parte migliore dell'opera sua.

Francesco Podesti (nato ad Ancona nel 1800 e morto nel 1895) si affermò il maggior pittore ufficiale della curia romana col grande affresco del *Dogma della Concezione,* dipinto in una delle sale prossime alle stanze di Raffaello, in Vaticano. Il confronto immediato coi capolavori cinquecenteschi stride in modo intollerabile, e non perchè al Podesti manchino bellezza e grazia di disegno, o sapienza di composizione, ma perchè egli non possiede quell'eloquenza decorativa, quel potere drammatico e suggestivo, necessari a dar carattere d'arte alla rappresentazione di fatti storici, sia antichi che contemporanei. Così uno dei suoi dipinti un tempo più famosi: l'*Assedio d'Ancona,* che fu premiato a Londra e a Parigi ed oggi è esposto nella Pinacoteca municipale di Ancona, dove nel 1886 vennero raccolti tanti suoi studi e tante sue opere, sembra ormai a noi insopportabile perchè inorganico e vuoto e duro e tronfio ad un tempo; mentre alcuni suoi lavori giovanili, come *Il Martirio di S. Lorenzo,* del quale si conserva un bozzetto alla Galleria Nazionale di Roma, appare ancora abbastanza gustoso, nè mancano di pregio gli affreschi, che nel 1835 Alessandro Torlonia gli fece dipingere nel proprio palazzo. Quando, nel 1841, il Podesti espose a Brera il *Giudizio di Salomone,* ordinatogli da re Carlo Alberto, e il *Torquato Tasso alla Corte di Ferrara,* oggi nella Galleria Tosio di Brescia, ebbe grandi lodi anche dall'Hayez, e ricevette a Milano lietissime accoglienze, nonchè l'invito ad affrescare il palazzo Busca-Serbelloni, ove poi dipinse la storia di *Psiche* e la *Danza delle ore.*

Nel suo *Trionfo di Venere,* oggi alla Nazionale di Roma, il Podesti rivela certa leggiadria di forma e certo garbo di movenze e di disegno; ma pel colorire manca pur sempre di forza, di sincerità, e di ogni special attrattiva.

A Roma, grazie alle restrizioni imposte dal timoroso governo papale, il movimento romantico, che aveva ravvivata la pittura in Francia e fra noi, non si fece quasi sentire, o subito fu arrestato e degenerò. La stessa severa classicità dell'ambiente gli era contraria; ma, come una protesta alle formali abilità accademiche, sorse invece colà il purismo, a rivendicar i diritti del sentimento semplice e sincero contro la vana rettorica. Lo coltivarono dapprima i Nazzareni tedeschi, nutrendolo con ideali di rinnovazione cristiana, lo propugnò specialmente l'Overbeck, professore dell'Accademia di S. Luca; ebbe poi seguaci italiani come il Bianchini, il Sanguinetti, il Gamba di Torino, di cui abbiam detto, il Mongeri di Milano, il Vannutelli, e molti altri e si mantenne per lunga propaggine, sino a rifiorir a traverso i preraffaelliti inglesi in Aristide Sartorio.

Fedele al credo dei puristi nazzareni tedeschi, giunge sino a noi con l'opera sua, assidua e diligente, Lodovico Seitz romano (nato nel 1844, morto ad Albano nel 1908), ma di famiglia tedesca trasmigrata a Roma. Il padre di questi, Alessandro, allievo del Cornelius, venuto a Roma dalla nativa Baviera, aveva appartenuto al cenacolo dei nazzareni e dipinto per le chiese romane e a Palazzo Torlonia, senza perder però ogni contatto con la patria; tanto che a Lodovico fu riservato l'onore di vantar per padrino di battesimo il re Luigi I di Baviera. Sin da giovinetto lo Seitz, allevato alla scuola del padre, tenne per modelli insuperabili le pitture del Dürer e quelle dei nostri quattrocentisti, e nel quadro: la *Madonna con gli angeli musicanti,* ora alla Pinacoteca di Zagabria, eseguito da lui ventenne

per monsignore Strossmayer, suo protettore, par riviva un pittore nordico del primo cinquecento, sceso in Italia a render meno duro il vigoroso disegnare. Sempre per monsignore Strossmayer l'artista compì poi nella Cattedrale di Jakovar un grandioso ciclo di pitture sacre; e a Roma affrontò prima il giudizio del pubblico nella chiesa di Aracoeli, con alcune figure di santi e con la Visita di S. Tommaso a S. Bonaventura. Grazie all'elevatezza del pensiero informante, l'opera sua cominciò a farsi valere anche oltre la cerchia ristretta del mondo ecclesiastico romano, allorchè si scoprirono nella cappella di S. Giovanni Nepomuceno in Santa Maria dell'Anima a Roma, le storie affrescate di quel Santo; la confessione, cioè, della regina di Boemia, che è una scena deliziosa: l'incontro col re che vuol strappargli il segreto, e la sua precipitosa caduta entro la Moldava.

Negli affreschi per la Cattedrale di Treviso, compiuti fra il 1880 e il 1888, lo Seitz riesce assai meno convincente, causa gli elementi realistici che, a diminuire l'arcaismo delle

475. — Lodovico Seitz: Trittico della storia di S. Giovanni Nepomuceno.
(Roma, Santa Maria dell'Anima).

sue scene, egli cerca introdurvi, così togliendo ad esse, o corrompendo, quella bellezza ideale, che, pur fittizia e fuor della vita e del tempo nostro, formava il maggior pregio e il profumo della sua pittura. In Vaticano si devono a lui le decorazioni della Galleria dei candelabri; e gli va ascritto a merito il restauro delle pitture del Pinturicchio nell'appartamento Borgia, nonchè il riordinamento della pinacoteca Vaticana. Per il centenario della Santa Casa, i cattolici tedeschi, capitanati dal principe Löwenstein sotto il patronato della Corte di Baviera, si rivolsero a Lodovico Seitz perchè egli adempisse il loro voto di decorare con le storie della Vergine la grande cappella del coro nel Santuario di Loreto, ed ivi egli dal 1892 al 1902 attese ad un vasto affresco, esagerando i caratteri tedeschi goticheggianti della sua maniera, e riuscendo a dar con le sue scene l'impressione di grandi miniature tolte da un vecchio codice, finitissime nei particolari delle figure e non abbastanza idealizzate per nascondere la copia minuta e fredda dal vero. Arte cotesta che non è ben antica e non ben moderna; ma che tuttavia può giovare alla elevazione spirituale dei fedeli.

Gli affreschi loretani dello Seitz mi portano a ricordare quelli di Cesare Maccari sulla grande cupola del Sangallo, che sovrasta il Santuario, con la figurazione delle *Litanie lauretane* glorificanti la Vergine; pitture esaltate a ragione al loro primo apparire nel 1908,

come opere degne veramente di continuare la tradizione dell'affresco monumentale, gloria dell'arte italiana. Cesare Maccari (nato a Siena nel 1840) fu scolaro del Mussini, il più eletto, come già dicemmo, dei puristi e degli idealisti italiani; egli dimostrò da giovane maggior propensione per i soggetti sacri che per i profani, e sin dal 1867 si stabilì a Roma; non è perciò fuor di luogo parlarne qui vicino allo Seitz, avuto anche riguardo all'opera sua capitale: gli affreschi nelle sale del Senato.

Ricordiamo che nel concorso bandito per cotesta decorazione si impose anche Luigi Serra ed ecco così riaccostarsi a Roma le figure dei nostri pittori più monumentali.

Il Maccari, specialmente nell'ampia concezione generale dei suoi celebri affreschi: *Attilio Regolo, Cicerone contro Catilina, Papirio Cursore* e *Curio Dentato*, si leva sopra gli altri pittori del suo tempo con una grandiosità tutta romana; ma nell'esecuzione egli appare spesso troppo pesante, troppo legato alla materiale copia del vero, incapace di sollevarsi ad una espressione artistica personale e libera. Quando egli malauguratamente si lascia trascinare, come nel Palazzo comunale di Siena, a ricercare scene di vita contemporanea, *Il plebiscito di Roma*, o i *Funerali di Vittorio Emanuele*, tale incapacità sua si manifesta in modo disastroso e rende quasi intollerabile la vista di quei suoi affreschi, accanto alle idealità più belle degli artisti senesi del trecento.

476. — Guglielmo de Sanctis: Vecchia canzone.

Ritornando ai pittori prettamente romani d'origine e di educazione, ricordiamo ancora quelli usciti dalla scuola del Minardi: Nicola Consoni (nato a Rieti nel 1814, morto a Roma nel 1884), vigoroso nel disegno e specialmente dedito, al pari di Francesco Grandi (nato a Roma nel 1831, morto nel 1891), a soggetti sacri; Pietro Gagliardi (nato a Roma nel 1809, morto nel 1890) buon frescante; e più giovane e più forte e più promettente di tutti Cesare Fracassini (nato a Roma nel 1838, morto nel 1867), che la morte tolse all'arte troppo presto.

La maschia fantasia di quest'ultimo si compiacque di soggetti drammatici e di grandi composizioni decorative, per sipari da teatro, per trionfi e per le beatificazioni in S. Pietro, durante le quali è costume di esporre vaste scene fantastiche di miracoli e di allegorie. Ricordiamo il sipario del teatro dell'Argentina: *Numa che ascolta la Ninfa Egeria* (1861) e quello del teatro Apollo col *Dio che consegna il carro a Fetonte* e l'altro del teatro di Orvieto, che raffigura *La città assediata dai Goti e liberata da Belisario.*

Nel 1864 vennero affidati al Fracassini gli affreschi per l'Arco di trionfo della Basilica di S. Lorenzo, e quelle pitture, e più ancora gli studi e i cartoni che ei ne preparò, conservati per gran parte nella Galleria Nazionale, danno la giusta misura di quanto egli potesse per imponenza, per forza drammatica, nella composizione e negli effetti degli scorci

477. — Cesare Fracassini: I Santi martiri Gorgomiensi.

e del chiaroscuro. Di questi più noti sono i suoi grandi quadri esposti nelle sale Vaticane: *Il Beato Canisio davanti a Ferdinando d'Ungheria* e i *Martiri Gorgomiensi,* considerato come il suo capolavoro; pochi dipinti sono infatti di un'evidenza, di una drammaticità così angosciante, se non commovente. Solida pittura d'effetto cotesta, lontana, se ben si guarda, da ogni idealità, da ogni smaniosa ricerca del nuovo, del caratteristico, del personale, ultimo prodotto del cattolicismo romano che si impone, non per commossa, intima persuasione, ma per l'evidenza, per la brutale vigoria dell'immagine.

Lo stesso genere di pittura praticarono sostanzialmente parecchi altri pittori romani, formatisi in quel periodo; sia pur che, abbandonato il quadro di soggetto sacro, essi si dessero tutti al quadro storico di nuova maniera; ricordiamo Cesare Mariani (nato a Roma nel 1826, morto nel 1901); Francesco Jacovacci (nato a Roma nel 1839, morto nel 1908), ben noto per la sua *Vittoria Colonna* e per l'*Alessandro VI* ora alla Galleria Nazionale; Guglielmo De Sanctis (nato a Roma nel 1829), che alla stessa Galleria ha quella sua *Donna Olimpia Pamphili* di un gran potere suggestivo; e Pio Joris (nato a Roma nel 1843), autore della *Fuga di Papa Eugenio IV* alla stessa Galleria, quadro di forte effetto coloristico.

478. — Nino Costa: La Ninfa del bosco.

Gli avvenimenti politici, che nel settanta portarono a Roma la capitale d'Italia, richiamandovi da tutto il paese gente nuova, cupida di guadagni e di piaceri, aprirono le porte ad ogni maniera d'arte, abbatterono coi vieti pregiudizi anche le severe idealità del passato, e produssero nell'ambiente romano un'effervescenza di vita nuova; ma non giovarono certo ad un vero e sincero rinnovamento artistico, anzi misero in onore la piccola arte profana, borghese, bottegaia. I gustosi ardimenti cromatici del Fortuny, che morì a Roma nel 1874 fra l'universale compianto dei nostri artisti, ebbero allora gran voga, degenerando miseramente nei quadretti degli imitatori, paghi di ogni accostamento di costumi policromi: porpore di cardinali, livree di portieri, alabarde di svizzeri, formosità di ciociare fra fiori e fontane, per ottenere effetti piccanti se non piacevoli.

Contro tutti costoro, non meno che contro la pittura storica d'effetto, insorse a Roma un artista di una sincerità e di un ardire a tutta prova: Nino Costa, già da noi nominato fra i toscani, ma che qui va ricordato con speciale onore.

Nino Costa (nacque a Roma nel 1826, morì nel 1903 a Marina di Pisa) studiò ragazzo alla scuola del Camuccini e del Coghetti, nonchè poi del Podesti e del Chierici; ma venne il quarantotto e lo portò nel turbine della vita, garibaldino eroico a San Pancrazio e alla difesa del Vascello; lo trascinò lontano dai chiusi ambienti dell'Accademia di San Luca, lontano dalle scuole dei vecchi pittori, e gli pose dinanzi la visione dell'aperta campagna che, con animo libero e assiduo ci si propose di rendere mediante mezzi suoi propri.

La solennità dell'Agro romano lo attrasse in modo speciale, sicchè prese a percorrerlo e a copiarlo insieme col Casnedi e col Gamba. Ritiratosi a vivere all'Ariccia, fraternizzò con parecchi pittori stranieri, con E. David, col Boecklin e più con Federico Leighton, il futuro presidente della Reale Accademia Inglese, il che valse ad orientarlo sin d'allora verso l'Inghilterra, mentre generalmente i nostri inclinavano verso la Francia. Nel suo dipinto *Donne sulla spiaggia di Anzio* del 1852, ora alla Galleria Nazionale di Roma, egli mostra già di saper rendere l'impressione viva dell'aria nel paese, mentre le figure in semplici ma solenni atteggiamenti attestano il desiderio suo di elevarsi al di sopra del piatto realismo. Nella guerra del '59 il Costa si arruolò fra i cavalleggieri del reggimento Aosta, e dopo la campagna, divenutogli difficile il soggiorno di Roma sotto la tirannia papale, si stabilì a Firenze, nuova capitale, e partecipò alle riunioni e alle discussioni artistiche del caffè Michelangelo, simpatizzando coi Macchiaioli sino a polemizzare con essi sul *Gazzettino artistico*, senza lasciarsi però convincere totalmente dalle dottrine impressionistiche, perchè già tutto attratto verso una special maniera di paesaggio intimo, o paesaggio d'anima, suggeritagli dal Constable e dal Turner, ch'egli aveva ammirati in Inghilterra e poi dal Corot e dal Troyon, coi quali strinse amicizia lavorando seco loro nella foresta di Fontainebleau.

Tornato a Roma nel 1865, ne dovette fuggir nuovamente dopo l'episodio di Villa Glori e si ridusse ancora a Firenze, sino a che, il 20 settembre 1870, definitivamente potè rientrare nella sua diletta città, con la speranza di suscitarvi tutto un risveglio artistico di bellezza ideale. Ma l'ambiente non era, come abbiamo veduto, dei più propizi; e alla sua pittura severa, e talvolta, per troppa sincerità, dura come quella d'un primitivo quattrocentesco, non arrise il successo; sicchè egli, pur continuando ad esporre all'estero, e specialmente a Londra, dove si può dir che dal 1862 in poi non mancò mai alle mostre della Grosvenor e della New-Gallery, si limitò a fare in Roma il critico d'arte, critico quanto mai severo contro la pittura allora in voga. Per sostener le proprie idee egli non aveva riguardo ad attaccare persino i trionfatori, e rimarrà memoranda la violenza con cui assalì il Michetti quando, nel 1883 questi espose, fra l'ammirazione generale, il suo *Voto*, nonchè le punte avvelenate che egli scagliò contro il naturalismo, secondo lui a fior di pelle, del Palizzi e dei suoi somarelli. La foga, la sonorità fragorosa dell'arte del Michetti contrastavano troppo infatti con la sua, così sobria e raccolta, e troppo il suo ideale d'arte si elevava sopra la semplice riproduzione del vero, per apprezzare la pittura del Palizzi.

Ma l'ingiustizia e l'eccesso delle critiche degli artisti non sono dannose, purchè, come nel caso del Costa, sieno dettate dal sincero fervore di opposti ideali. Così Nino Costa divenne a Roma il propulsore di una specie di secessione tutta nostra e tutta romana, che trovò finalmente modo di farsi valere nel 1886 con la prima esposizione della società *In arte libertas*. Società che fu detta chiusa e gelosa, e che degenerò col tempo, si fece sterile e si spense dopo un ventennio, senza lasciar rimpianti, ma che nel suo nascere era valsa a riunire uomini desiderosi di un'arte più eletta della solita, la quale emanasse veramente tutta da un sentimento individuale, senza giovarsi degli orpelli della tecnica e senza tener conto delle predilezioni e delle passioni del pubblico. Per tutto ciò Nino Costa ha, fra noi, valore di maestro.

La predilezione per i preraffaellisti inglesi e lo studio dei nostri primitivi, il Costa ebbe in comune con Modesto Faustini (nato a Brescia nel 1839), di educazione lombardo e rinomato in gioventù per le sue composizioni di storia, come l'*Arresto di Luisa Sanfelice*, esposto nel 1888. Più tardi cotesto pittore si dedicò tutto ai soggetti sacri, e la storia di S. Giuseppe, affrescata in una cappella della Basilica di Loreto, e di cui una serie di bozzetti figura alla Galleria Nazionale di Roma, può esser riguardata come il suo capolavoro.

Adolfo De Carolis (nato nel 1874 a Montefiore) per cui la figura umana ebbe sopratutto un valore decorativo e Giuseppe Cellini, disegnatore squisito, furono i migliori seguaci di quel movimento preraffaellista in Italia, che, promosso dal Costa e dal Faustini,

non ebbe fra noi, per quanto vi aderisse anche Aristide Sartorio, l'importanza e l'azione popolarmente educativa, raggiunta in Inghilterra.

Molto più che nei quadri di figura, l'azione di Nino Costa, che già vedemmo scopritore e imitatore di Giovanni Fattori, si palesò benefica nel paesaggio, o nella fusione del paesaggio con le figure. Il Costa si rivelò infatti paesista fine, per quanto talora un po' arcadico, nella mostra che delle sue opere venne tenuta a Roma nel 1903, per iniziativa della Società degli Amatori e Cultori. Già del resto nella prima esposizione dell'*In arte libertas* nel 1886, il movimento innovatore s'era manifestato più che altrove vivace tra i pittori di paese: quali Marius de Maria, Coleman, Carlandi; questi due ultimi robusti e sinceri interpreti della campagna romana.

Il paesaggio inteso alla vecchia maniera romantica, si affermò ancora a Roma nelle tele di Alessandro Castelli, romano (1809-1902), e nei primi quadri di Achille Vertunni (1826-1894), napoletano stabilitosi a Roma, ove lo affascinò la visione austera delle grandi solitudini dell'agro. Il Vertunni occupa un posto eminente fra i nostri paesisti, ma dirò di lui parlando dei napoletani.

Onorato Carlandi (nato a Roma nel 1848) è il poeta del *Tevere* lento e solenne, il poeta dei più desolati lembi di paese, sotto cieli corsi da nuvole vorticose. Lo si può

479. — Onorato Carlandi: Campagna romana.
(Vasari, Roma).

forse dir aspro e duro, spesso anche monotono per quella sua continua malinconia; ma la campagna di Roma dei suoi quadri dà veramente, fuor d'ogni infingimento arcadico e romantico, lo stesso senso di sgomento che grava sull'animo in quelle solitudini.

Enrico Coleman (nato a Roma nel 1846, morto nel 1911) sente e rivela la stessa poesia con più grandiosa monumentalità, quasi che l'imagine di Roma fosse sempre presente alla sua mente, anche fra le solitudini laziali; a volte ei si compiace di immaginar qualche centauro fuggente di galoppo pel piano, oppur ritrae le mandrie dei cavalli agilissimi, e dei buffali pesanti. Accanto a cotesti due romanissimi artisti mi piace porre Aristide Sartorio (nato a Roma nel 1861), che tra i romani trionfa, non solo come paesista, ma come pittore compiuto in tutte le varie manifestazioni dell'arte; spirito agilissimo, egli è altresì letterato e uomo politico di tempra tutta italiana, direi anzi, cinquecentesca. Facciamoci a considerarlo nella sua evoluzione. Dal padre e dal nonno, entrambi scultori, fedeli alla tradizione classica canoviana, egli ricevette un'educazione accademica molto accurata: eseguì copie da statue antiche in Vaticano, copie da Michelangelo e da Raffaello, studiò anatomia sui cadaveri, e crebbe metodico e diligente, ricco d'entusiasmi e riflessivo, equilibrato ed irrequieto ad un tempo.

Nei primi suoi saggi di pittura ricercò l'abilità manuale, sacrificando persino all'imitazione del Fortuny e al quadretto di genere; ma ben presto l'entusiasmo per il movimento preraffaellista, importato e diffuso a Roma dalla società cosmopolita ed al quale bruciava incensi anche il più immaginoso e raffinato nostro poeta, lo portò ad evocar teorie di pallide ver-

gini assorte in pensosi atti di devozione, sullo sfondo di chiostri cosmateschi, con un misto di sacro e di profano, troppo manierato e inconsistente per poter accontentar a lungo uno spirito moderno ed agile come il suo.

Il nuovo indirizzo naturalistico dall'arte venne indi a scuoterlo e a toglierlo da quel decadente misticismo; e mentre in lui lo studioso assiduo d'arte antica, dell'imitazione della pittura quattrocentesca, passava per reazione a prediligere la pittura del seicento nostrana e spagnuola, l'uomo di cuore si appassionò ai problemi sociali, e attorno al lussuoso ambiente della capitale scoprì la miseria della plebe, della pur sempre vigorosa e atletica plebe romana, oppressa da infiniti mali. Eccolo dunque nel 1882, col suo quadro *La malaria*, raffigurar la povera madre vinta dal dolore sul bimbo spentole dalla febbre, tragica nel tramonto maremmano; e nel 1885 imaginare i *Figli di Caino*, e renderli con un rea-

480. — Aristide Sartorio: La Gorgona e gli Eroi.
(Vasari, Roma).

lismo brutale specialmente nei nudi femminili. Quasi a ritrovar sè stesso, dopo cotesti sbalzi il Sartorio si rivolse, seguendo il consiglio del Michettì, al paesaggio. Recatosi a Parigi, ove, all'Esposizione del 1889, gli veniva premiato: *Figli di Caino*, ebbe agio di ammirare i paesisti francesi e si sentì attrarre da quell'arte squisita; tanto più che già la visione dell'agro romano gli stava nell'anima ed egli intuiva che in quelle solitudini avrebbe finalmente ritrovato l'equilibrio e sè stesso. Il Sartorio divenne così, col Carlandi e col Coleman, un instancabile esploratore della campagna, e ne conobbe tutte le segrete bellezze, dagli acquitrini di Terracina ai colli deliziosi, dai recessi fatti sacri dalla leggenda virgiliana, alle lande ove par scomparso ogni vestigio d'umanità, ove fuor dalla storia par trionfi l'infinito del tempo. Instancabile a trarre insegnamento dal vero, l'artista si rivolse altresì al mondo animale, di preferenza alle tigri e alle serpi, cogliendo la bellezza dei loro atti più istintivi e feroci; e anche in tal genere seppe riuscire eccellente. Ma a chi consideri nel suo complesso la produzione del fecondissimo artista, oggi ancor nel fervore più vivo dell'attività, tutto cotesto ingente lavoro appar come il substrato, la preparazione di un'arte ben più alta, che, ritornando alla sua prima educazione classica, al suo primo amore per i nostri

pittori d'idee e sopra ogni altro per Michelangelo, egli esprime con la figura umana nuda, esaltata nella sua bellezza anatomica e nell'armonia dei movimenti, resa capace di suscitare profondi pensieri. Il Sartorio espose nel 1897 a Venezia il dittico misterioso: *La Gorgone e gli eroi* e la *Diana d'Efeso* che doveva, secondo l'intento dell'autore, esprimere misticamente due aspetti della vanità dell'esistenza umana. Quei bellissimi nudi non riescono a significare, nemmeno ai più fervidi ammiratori, quel che l'artista avrebbe voluto dicessero; pure essi danno veramente il piacere di una idea nuova, vibrante dentro una forma reale, transeante eppure eterna quanto la razza umana. Più ammirevoli forse dei quadri sono gli studi, esposti essi pure alla Galleria di Roma. Parimenti non giungono a rendere pienamente il concetto ispiratore le grandi tele a chiaroscuro verdastro, dipinte per la sala maggiore dell'esposizione di Venezia, che vorrebbero significar la tragedia della vita, dalla nascita: Luce, alla lotta per affermarsi: Tenebre; dall'amore: Castità e Lussuria, alla Morte. Ma ciò non toglie nulla al valore dell'opera, e il titolo o il preteso significato, non è che il punto di partenza necessario all'autore, come è necessario al musicista, per crear le sue sinfonie, partire da un preciso pensiero o da una sensazione speciale, che rimane ignota a chi ascolta.

481. — Antonio Mancini: Ritratto del padre dell'artista.

Viene a noi da quelle grandi tele un impulso a fantasticare, a crearci dinanzi un mondo eroico, mondo greco eppur modernissimo e vivo, mondo di efebi, di vergini, di cavalli, che ci delizia per l'eleganza suprema del disegno e pel gustosissimo tocco del pennello, capace, pur con le tinte sorde del chiaroscuro, di dar alle forme rilievo, e densità e luminosità, in modo nuovo e magnifico. La fede ardente del Sartorio nella bellezza pura del corpo vivo e nudo, che non soffre pel peso della carne, ma si muove e vibra e scatta, quasi fosse composto tutto di sostanza nervosa, trasforma degli elementi, assai prossimi se ben si guardi alla vecchia deprecata accademia, in mezzi di espressione del pensiero moderno, irrequieto, intollerante di ogni gravezza, di ogni materialità. Così cotesto artista ha inaugurato nell'arte nostra e degnamente illustrato, il genere della pittura idealistica decorativa. L'opera sua maggiore sarà la decorazione della grande sala del Parlamento italiano, oggi non ancora scoperta; decorazione in cui egli riassume la storia del nostro risorgimento, tramutandola in allegoria. Il grande fregio monocromato, sol qua e là rinvigorito da toni madreperlacei, onde accentuare la sua rispondenza ai motivi architettonici della sala, riaffermerà a Roma l'inesauribile energia latina nell'esprimere idee sovrane, con perfezione di forma.

A completar il gruppo dei paesisti romani aggiungeremo i nomi di: Roesler Franz

(nato a Roma e morto colà nel 1903) acquarellista innamorato della vecchia Roma, che la barbarie degli innovatori va devastando; FILIBERTO PETITI, piemontese di nascita ma romano di elezione (nato a Torino nel 1845), minuto e levigato specialmente nelle vedute di acquitrini e di paludi; FRANCESCO VITALINI (nato a Fiordimonte nel 1865, morto nel 1905), indagatore di nuove tecniche nell'incisione a colori, vittima in età ancor giovane del suo amore per la montagna. Fra i pittori più giovani va ricordato CAMILLO INNOCENTI (nato nel 1871); allievo dello Seitz e suo garzone nella decorazione della Galleria dei Candelabri in Vaticano, egli ebbe buoni fondamenti nel disegno, ottenne il pensionato in seguito a un lusinghiero giudizio del Morelli, seguì l'Iacovacci poi il Michetti e il Mancini e visitò con essi la Spagna. Ritiratosi a Scanno, negli Abruzzi, ebbe modo, ritraendo i costumi vivaci della povera gente, di raffinarsi nello studio dei valori coloristici e si affermò pittore originale a Venezia nel 1905. Egli si conquistò bella fama come raffinato impressionista, specialmente per la chiara luminosità dei suoi interni a tinte bianche, grigie e azzurre e per la grazia delle sue elegantissime e piccanti figure femminili, spesso in atteggiamenti lievemente sentimentali.

482. — ANTONIO MANCINI: Lo scolaretto. (Parigi, Lussemburgo).

ARTURO NOCI si distingue per l'eccellenza dei suoi nudi e pei ritratti, PIETRO MENGARINI per la tecnica moderna; GIACOMO BALLA, piemontese ma residente a Roma, per la sua violenza veristica. E taceremo, per non dilungarci troppo, i nomi di tanti altri giovani, che pur ravvivano l'ambiente romano. Sebbene la Roma moderna non abbia conquistata quell'egemonia artistica, che converrebbe alle sue gloriose tradizioni, molti sono gli artisti che specialmente dall'Italia meridionale accorsero colà e vi presero dimora. Fra questi è ENRICO LIONNE, ritrattista e riproduttore vivace della festosa vita popolare romana, che si distingue per certo divisionismo a colori violenti tutto suo, urtante sulle prime, ma di molto effetto.

Del pari meridionale d'origine è ANTONIO MANCINI (nato ad Acireale nel 1852), artista singolare, salito in fama a Napoli all'esposizione del 1877, ma stabilitosi a Roma, e che ama figurar tra i romani. E veramente se certa violenza naturalistica tendente all'effetto, se certo suo grosso riso spavaldo, se il fuoco irruente della sua colorazione stravagantissima, rivelano in lui il meridionale spagnoleggiante e ci portano a ricercar la sua affinità col Michetti, d'altra parte quella sua vaporosa indeterminatezza nel riprodurre le figure e le vesti, e quel concentrare tutta la luce e tutto l'interesse sulla figura, o su qualche altro oggetto isolato dal fondo, gli conferiscono una certa affinità col Cremona e col Ronzoni. Tale indeterminatezza di derivazione disorienta il critico, ma attesta l'originalità del vigorosissimo pittore, discusso e pregiato in Italia, apprezzato da fini conoscitori in Inghilterra e in Olanda, ed acquistato da Gallerie estere, che par non abbiano posto per altri pittori italiani. Dal punto di vista dell'effetto, dell'intensità grassa, della policromia violenta, non si potrebbe infatti ritrovare un eguale di Antonio Mancini se non fra gli spagnuoli del seicento. Al principio generale della visione a masse di colore, indeterminate nei contorni, egli aggiunge il tentativo di riprodurre la luminosità delle superfici nei diversi piani, sì da rendere la struttura, la compattezza stessa delle figure e degli oggetti; porta quindi i piani

più rilevati ad uno scintillìo abbagliante, fosforescente, mentre agli impasti di colore a tutto corpo dei fondi sovrappone veri cumuli e montagnole di colore ancora più denso, in modo di formare quasi un bassorilievo; e quando già al principio egli ha intonata troppo alta la sua musica coloristica, ricorre persino all'uso di pezzi di vetro o di latta, che, incassati in quei rilievi di colore, fan le veci di metalli o di pietre preziose e accentran la luce. Cotesta pittura può esser guardata solo di fronte e per la sua strana fattura dà poco affidamento di resistere all'azione del tempo. Ponendosi solo il problema dell'effetto coloristico il Mancini trascura il soggetto, trascura la composizione di più figure; e solo raccoglie fantasticamente intorno a quei suoi ritratti una quantità diversa di oggetti: vassoi con bicchieri, mazzi di fiori, trombe scintillanti, senz'altra giustificazione tranne quella di riempir un vuoto con una nota speciale, e specialmente violenta, di colore.

Ciò ingenera una certa monotonia, e chi abbia veduto un suo quadro può mettere di averli veduti tutti; la sua inimitabile personalità artistica non può allontanarsi da quel modo di sentire, che risponde a un suo bisogno organico, istintivo, barbaro se vogliamo, ma perciò appunto vigorosissimo. Certe sue figure furono confrontate con opere di Franz Hals e del Velasquez e per la tecnica o per gli effetti visivi esse non sono forse inferiori ai capolavori di quei grandi maestri; ma in quelli si riflette tutta una società, tutta una tradizione, un movimento ideale e non solo istintivo e brutale come nel Mancini, il quale, ripetiamo, con la sua strana personalità, quasi disorienta.

La vita artistica soffre a Roma di molte rivalità e di molte scissioni, si disperde in troppo numerose e poco significative esposizioni; nè, tolti pochi artisti, risente in modo benefico dell'influsso della città cosmopolita, sovranamente bella. Tuttavia si confrontino i paesisti romantici coi vedutisti della campagna, i primi tentativi di arte monumentale del Serra e del Maccari con l'opera del Sartorio, e sorgerà lieta la speranza che, all'infuori dei piccoli tentativi di nuove tecniche e di nuove preziosità, stia per nascere una vera pittura romana, disdegnosa cioè delle piccole cose, innamorata delle grandi idee, degna in tutto di Roma italiana.

PITTORI NAPOLETANI.

La bella tradizione della pittura napoletana, che dopo Salvator Rosa e Luca Giordano vanta nel settecento la genialità decorativa di Francesco Solimena, di Sebastiano Conca, di Francesco Da Mura e di Giuseppe Bonito, era venuta languendo negli ultimi decenni del settecento. Nè i primi decenni del secolo nuovo facevano presagire nuove glorie.

La scoperta di Pompei e di Ercolano, e l'inizio degli scavi, avvenimenti artistici d'importanza straordinaria, che coincidono con l'orientamento dell'arte verso il classicismo e in parte ne furono la causa, non potevano certo lasciar indifferente il mondo artistico napoletano, che primo salutava i capolavori antichi al loro apparire, e li raccoglieva e li ordinava nel Museo borbonico, accanto alle raccolte farnesiane. Ma, poichè la vera sede del neo-classicismo era Roma, Napoli si trovò a dipendere direttamente da quel centro, e perdette così la propria indipendenza; il che contribuì a spegnere o a ritardare il fiorir di ogni iniziativa locale, restringendo tutto l'insegnamento, nonchè la pratica dell'arte, all'Accademia.

Costanzo Angelini (nato nel 1760 in S. Giuliano Abruzzi, morto a Napoli nel 1853) fu, per altro, maestro di molto ingegno. Egli s'era formato a Roma sotto Marco Caprinozzi, nutrendo sensi di reverente amicizia pel Camuccini e pel Canova; e accostandosi poi con vivo entusiasmo al David. Buon disegnatore, attese dapprima a ritrarre a contorno i capolavori della plastica antica, che il Volpato e il Morghen diffondevano incisi per tutto.

Lord Hamilton, ministro inglese a Napoli, lo fece lavorare dal 1790 al 1795 alla famosa pubblicazione della sua raccolta di vasi greci a figure. Chiamato nel 1806 dall'ar-

civescovo Capecelatro ad insegnar disegno all'Accademia, l'Angelini si dedicò poi tutto alla scuola; propugnò a Napoli il credo dell'arte classica e guidò e disciplinò le intelligenze degli artisti, sia buoni che mediocri, fino alla trasformazione radicale, che avvenne verso il 1848.

Osserva Domenico Morelli che Costanzo Angelini non ebbe solo doti di disegnatore; nei suoi dipinti giovanili egli rivelò anzi qualità nobilissime di pittore, qualità ripudiate più tardi in omaggio ad una certa rigidità di principî, che fece di lui il maestro temuto di più generazioni. Molto gustosi e molto rinomati furono i suoi ritratti, tra cui ricorderemo quello del Nelson.

Il De Vivo e il Marsigli, pur essi accademici napoletani, vissero quasi sempre a Roma rimanendo estranei all'ambiente artistico della loro città.

Alla scuola dell'Angelini si formarono parecchi discreti artisti, fra i quali Camillo Guerra e Giuseppe Mancinelli, che succedettero l'un dopo l'altro al comune maestro nell'insegnamento all'Accademia, continuando le buone tradizioni di studio del disegno, della prospettiva e dell'anatomia. Il Mancinelli (1812-1875) non rimase estraneo al movimento artistico dei romantici, a Napoli noto solo di riflesso, per le stampe del Delacroix, del Delaroche, di Arez Scheffer. Egli prese a trattare soggetti storici del medioevo, con una correzione di disegno giustamente pregiata, e fu il primo maestro del Celentano.

Andava intanto diffondendosi fra i giovani un sentimento estetico più profondo e più originale che il romantico non fosse. Arrivavano, scrive il Villari, eludendo la vigilanza borbonica, i libri dell'alta e della media Italia, si leggevano Gioberti, Giusti, Manzoni, Leopardi e Niccolini; si leggevano opere francesi e tedesche, e di subito scoppiò una rivoluzione contro il purismo; dalla lettura del padre Cesari, del marchese Puoti, della Rettorica di Soave e di Blais, i giovani passarono con un entusiasmo altrettanto eccessivo all'Estetica di Hegel. Il più animoso campione delle nuove idee fu Francesco De Sanctis. Giovandosi della sua vasta e moderna coltura con l'acutezza propria dello spirito meridionale, egli si levò ribelle, ad esaltare quel che di vivo, di sincero v'era nella nostra letteratura, insorgendo contro tutto quanto sapesse di maniera, di artificio, di abilità prevalentemente tecnica. Oggi ancora la giustezza novatrice delle idee del De Sanctis trova fervidi ammiratori; e si può dire che nel campo dell'estetica, l'Italia non abbia mai veduto sorgere intelletto più acuto e di più fine discernimento. In pittura il rinnovamento, promosso da cotale rinascita d'idee, si manifestò in modi diversi; ma principalmente con due indirizzi che, se pur concordanti, furono fra loro ben diversi e quasi opposti, giacchè l'uno cercava nel vero effetti e motivi puramente formali e coloristici e fu propugnato da Filippo Palizzi; l'altro, che dal vero traeva sottili emozioni spirituali e le convertiva in fantasmi, ebbe il suo gran poeta in Domenico Morelli.

Contro l'Accademia si levò primo Giuseppe Bonolis (nato a Teramo negli Abruzzi nel 1800, morto a Napoli nel 1851), che fondò a Napoli una scuola privata insieme con Gennaro Ruo, coll'architetto Vaccaro, insegnante di prospettiva, coll'esteta Federico Quercia; egli ebbe con Francesco De Sanctis rapporti di viva simpatia. Il Bonolis diffuse le sue idee di pittura veristica, assai meglio con gli scritti polemici, acuti se non attraenti, che non con i suoi quadri informati pur sempre ad un classicismo pedantesco; ricordiamo la *Morte d'Abele*, esposta a Napoli nel 1837, la *Giovinezza* e le *Nozze di Bacco*, ora nella Villa di Capodimonte, *Laura in bagno* del marchese Ala Ponzoni, e una serie di ritratti di gentildonne. Tuttavia egli giovò molto ai giovani, lasciando che essi svolgessero liberamente le loro facoltà naturali nel copiar dal vero ed ebbe principalmente il merito di indirizzar all'arte Filippo Palizzi, il quale non più a parole soltanto, ma coi fatti, rinnovò per certi aspetti la pittura napoletana.

A scuotere il convenzionalismo accademico molto avevano contribuito a Napoli anche i pittori di paese e di marine, che formavano quella scuola detta, non senza ironia, scuola di Portici, perchè ivi gli artisti risiedevano, in faccia al bel golfo, uscendo a ritrarre all'aperto, in attesa che i forestieri comperassero le loro tele. Giacchè venivano allora a sog-

483. — Filippo Palizzi: Cavalli al pascolo.

giornare in Italia, per godervi la dolcezza del clima e l'incanto del paesaggio, degli inglesi, che erano spesso persone di molto gusto e di vasta coltura, pronte, non solo a pagar bene ciò che avesse valore, ma ad interessarsi personalmente agli artisti. La voga delle vedute napoletane del resto era tale, che, nella stessa Accademia, come già nell'Accademia Veneziana, aveva trovato posto una scuola di paesaggio, la quale era naturalmente tenuta ben distinta, e veduta di mal occhio o disprezzata dai figuristi e dai veri accademici; ma diretta da uomini valenti, in prevalenza stranieri, quali il Huber e più tardi il Pitloo, olandese. Trattavasi però sempre di vedute in cui prevaleva l'intento decorativo; di paesaggi fantastici in cui ciascuno, più che la commozione derivata dalla natura, cercava di far

484. — Domenico Morelli: Il Cristo deriso.
(Alinari, Firenze).

valere qualche sua speciale abilità. Così Gabriele Smargiassi, che coltivò anche il paesaggio storico, e successe al Pitloo nell'insegnamento, fu rinomato per i cieli e per la vivida atmosfera, mentre il Fergola, al pari dello Smargiassi paesista di corte, piacente di colorito e nobile nella scelta dei motivi, ebbe per sua specialità di ritrarre bei gruppi di alberi.

Giacinto Gigante (nato nel 1805, morto nel 1876) intese per primo la pittura di paesaggio con spirito moderno; studiò il colore, la luminosità, diede col suo tocco nervoso, spesso impaziente, movimento e aria a tutto l'insieme; e per certa sua tecnica sprezzante si potrebbe dirlo il precursore degli impressionisti. Il Gigante si era addestrato in varie tecniche fin dalla prima gioventù; nella litografia come nell'acquaforte, nella pittura ad olio come nell'acquarello e più nella mezza tempera su carta tinta con lumeggiature dove andavan le luci e le ombre. Il favore che i suoi quadri incontravano presso gli inglesi lo resero ben accetto a Corte e nell'aristocrazia. Lavorò anche per gli Imperiali di Russia raccogliendo in un album vedute della Sicilia.

Vittorio Emanuele II gli diede l'incarico di ritrarre la *Cappella di S. Gennaro nel*

giorno del miracolo; e nel 1903 a Venezia, in una esposizione retrospettiva, cotesta tela attestò l'insuperabile brio dell'artista napoletano.

Col Gigante gareggiò ALESSANDRO LA VOLPE, più fine e delicato nelle tinte, ma meno efficace.

Diremo in seguito degli altri paesisti più vicini a noi.

FILIPPO PALIZZI (nato a Vasto nel 1818 da una famiglia di pittori, morto nel 1899) studiò da giovane all'Accademia, poi si accostò al gruppo propugnante le teorie del Bonolis; trovò la sua via da solo, esercitandosi nelle piccole pitture da vendere agli inglesi, ritraendo con predilezione cavalli, asini, cani all'aperto e piccole composizioni che rasentavano il quadro di genere, ma curandole con studio infinito e con uno schietto e semplice sentimento della natura, che dava a quegli umili soggetti un nuovo sapore d'arte. I suoi compagni non si accorsero a tutta prima che il Palizzi si proponeva specialmente in quei suoi studi dei problemi di colore, cercandone il vero effetto alla luce del sole, e tentando di farsi sempre più prossimo al vero; eppure, fedele a tale intento, egli progredì continuamente e pur non uscendo dalla sua modesta solitudine seppe influire su quasi tutti i pittori napoletani del suo tempo. Già nella mostra del 1845 egli stupiva il Morelli per il suo ardire nel raffigurar le forme prescindendo dal contorno e giovandosi del rilievo a chiaroscuro, che manteneva la freschezza e la vita agli oggetti e agli animali.

485. — DOMENICO MORELLI: Gli Iconoclasti.
(Alinari, Firenze).

« Il Palizzi, scrive il Morelli, perfezionava sempre la sua tecnica; l'ultima vaccherella era più bella delle altre dipinte prima, tutto era più ridente, più espressivo; pareva che egli prendesse parte alla vita di quegli animali; quasi li comprendeva, e che grazia di movimenti! faceva da sè i pennelli per dipingere l'erba, i peli degli animali e trovava modo di rendere evidente qualunque superficie; le pietre, l'acqua, gli alberi, la paglia secca; trovava la nota pittorica persino nel dipingere la stalla col letame! Ogni volta che io, esaltato alla vista della gran verità di una tinta, di un rilievo ottenuto maestrevolmente, esclamavo: « bellissimo » egli rispondeva « e no, mancano certe qualità, vedrai, vedrai! ».

I trecento studi e bozzetti da lui donati alla Galleria Nazionale d'Arte moderna a Roma, ci fanno vedere per quali diversi tentativi egli riuscisse alla perfezione del suo genere sempre limitato al quadretto di animali e come raggiungesse il suo intento, che non andava oltre la gioia degli occhi davanti ad una mucca o ad un asinello, in un bel prato verde, o su una strada assolata. I dipinti suoi di più vasta composizione, come la tanto celebrata *Uscita degli animali dall'arca dopo il diluvio*, alla Villa Reale di Capodimonte ci persuadono assai meno; e negli episodi storici o di battaglie non si può dirlo più un innovatore.

486. — Filippo Palizzi: Pastorale.
(Firenze, Galleria Pisani).

La infatuazione per la energia dell'aspro disegno analitico quattrocentesco portava il mordace Nino Costa a dir sogghignando degli animali del Palizzi: « vi è il pelo, ma le ossa mancano », e lo stesso Morelli, largo lodatore del Palizzi, ebbe talora a notare una certa mancanza di energia caratteristica nei quadri del suo collega napoletano, nonchè l'aridità di un verismo, che non andava troppo oltre la superficiale apparenza. Nè si dica che ciò era inerente al genere stesso dell'arte del Palizzi, chè ben sappiamo come i grandi pittori, gli olandesi informino, possano trasfondere tutta la loro personalità nei quadri di animali e di natura morta. Forse il valore intrinseco dell'arte del Palizzi venne un tempo esagerato, in omaggio ai grandi beneficî che il pittore aveva arrecato alla scuola napoletana, nonchè all'insegnamento ufficiale dell'Accademia, in cui egli, travolto nella lotta dei vecchi professori contro i giovani, aveva trovato molto più amarezze che soddisfazioni.

487. — Domenico Morelli: Conte di Lara.
(Alinari, Firenze).

E veniamo a dire di Domenico Morelli, la cui arte ha un alto significato ideale. Primo fra tutti i napoletani, il Morelli è fors'anche l'unico che fra gli italiani moderni meriti l'appellativo di pittore nazionale, dacchè la nobiltà poetica delle sue creazioni ha commosso l'Italia intera e per tutto l'opera sua ha suscitati nuovi impulsi vivificatori.

Domenico Morelli nacque a Napoli nel 1826 e crebbe in un ambiente di giovani liberali, bramosi di sapere e di eroismo. Sua madre era in relazione con l'avvocato Ruggero, stretto parente della famiglia Villari; e sin dagli anni più teneri Domenico strinse grande amicizia con Pasquale Villari suo coetaneo, e dopo un lungo e contrastato amore per Virginia Villari gli divenne cognato. L'arguto e geniale scrittore di storia nostra, l'evocatore delle grandi figure del Savonarola e del Machiavelli, fu quindi, ben si può dirlo, il consigliere e l'iniziatore spirituale di tutta l'opera del pittore napoletano; giacchè senza certamente ingerirsi in un'arte, che non era la sua, egli comunicò all'amico quell'entusiasmo, che dallo studio gli derivava. Così il Morelli non si arrestò agli aridi insegnamenti classici

e tecnici dell'Accademia, ai quali, come abbiamo veduto, nè il Marsigli, nè il Guerra, nè i pensionati di Roma: Oliva, Mancinelli, Ceccarelli, eran stati capaci di conferire attrattiva e valore; conosciuti Filippo Palizzi e Giuseppe suo fratello (che doveva crearsi una invidiata rinomanza a Parigi) egli comprese tutta la bellezza artistica di quei loro tentativi veristici, e li seguì con simpatia, pur non aggregandosi a loro; nè fece comunella coi pittori di paese e di marine; dalla lettura dell'Alfieri, del Foscolo, del Leopardi, del Byron, dalla discussione fervorosa con gli amici letterati, si sentì portato in un mondo intellettuale, superiore a quello delle singole congreghe artistiche, o almeno più largo e più complesso. In occasione di un concorso all'Accademia pregò, con altri amici, il professore, di scegliere un soggetto dantesco, e lo trattò in modo da meritarsi il premio e un sussidio per andare a Roma. Conobbe ivi i puristi e i nazzareni, ma non ne rimase affascinato; però in un suo quadro ora a Gaeta, rappresentante la *Madonna che culla il Bambino,* mostra di averne un poco subìto l'influsso.

Intanto spuntava l'alba del '48; e gl'ideali nutriti di storia e di poesia, che agitavano i giovani napoletani, ricevevano la loro consacrazione politica e pratica.

Insieme col Villari, col La Vista, con i pittori Vertunni e Altamura, il Morelli insorse il 15 maggio contro la brutalità degli Svizzeri e mentre La Vista veniva barbaramente trucidato, egli rimaneva ferito alla fronte. Portato alla Darsena, fu riconosciuto da Ferdinando II, che lo aveva già veduto all'Accademia, e solo per un caso venne poi rilasciato, in modo da poter continuare gli studi, presentarsi al concorso per il pensionato e vincerlo, unitamente all'Altamura, col quadro: *L'Angelo che appare a Goffredo.* I torbidi politici di quegli anni e la diffidenza e la severità con cui venivan trattati dal governo pontificio i giovani sospetti di liberalismo, indussero il Morelli a non stabilirsi definitivamente a Roma; egli visse per lo più a Napoli, preparando colà i suoi saggi e nonostante i continui contrasti con la censura sospettosa e cieca, trattò soggetti che in forma velata dicessero lo strazio del popolo oppresso; ricordiamo i *Martiri cristiani condannati al supplizio* e i *Martiri portati in cielo*, oggi a Capodimonte, che rivelano ancora l'influenza dell'Overbeck. Fra i giovani pittori napoletani il Morelli si levava ormai come maestro ed è bello sentir descrivere l'effetto che la sua immaginazione fervida, la sua calda parola, il suo desiderio di un'arte libera e nuova esercitavano su tutti coloro che l'avvicinavano.

« Chi può ridirmi, scrive Luigi Celentano, che mai diceva il Morelli, quelle volte che, capitando al suo studio, lo si trovava in crocchio di amici a ragionar di cose in cui tutti parevan religiosamente immersi e infiammati, e tanto che nessuno aveva occhio e fiato per vedere o salutare i sorvenuti; ai quali non restava che mettersi anch'essi a sentire e a confondere i sospiri con gli altri, quando fossero arrivati ad afferrar il filo di quei desideri, di quelle angoscie di non potere, di quel moto a distruggere, di quel veleno già ingoiato nelle scuole e infiltrato nel sangue, di quelle belle cose che altri artisti di fuori (sempre di fuori) più fortunati, già pensavano, già facevano, già s'accingevano a fare? Chi può riprodurre quel senso, non so più se di stupore o di sgomento, a sentir da lui ridipingere un quadro, un ritratto, qualche studio, qualche abbozzo, un nonnulla qualunque veduto fuori, da lui solo veduto, fra tutti quelli che l'ascoltavano? ».

Bernardo Celentano, di dieci anni soltanto più giovane del Morelli, si pose, si può dire, sotto la di lui protezione; ne fu adottato come figliuolo per la durata degli studi, ed ebbe dal maestro aperta la strada ai primi successi.

La conoscenza della pittura straniera era però più che altro un'aspirazione pel Morelli, in quegli anni giovanili in cui egli non era ancora andato oltre Roma; e certi suoi entusiasmi per il Delaroche e per Roberto Fleury, conosciuti solo a traverso le stampe, erano stati tutt'altro che benefici alla sua arte, a giudicare dal quadro: *Il Valentino a Capua*, che tanto entusiasmò Napoli verso il 1852, ma non prometteva certo, con la sua teatralità piuttosto volgare, con l'abuso delle trovate ad effetto, un rinnovamento sostanziale nell'arte, nè l'affermarsi di un carattere indipendente e vivo. Ma per l'esposizione del 1885, il Morelli, che doveva ormai presentare il saggio finale del pensionato, si raccolse in sè

stesso desideroso di esprimere in forma velata la ribellione violenta dell'anima sua, insofferente dei ceppi scolastici, contro tutti i divieti della censura, e trovò felicemente il suo soggetto: nel monaco bizantino Lazzaro che, colpito dalla legge iconoclasta, si lascia bruciar le mani piuttosto che distruggere la propria opera; degna dell'ispirazione fu la forma nuova, ardita, veramente italiana nella drammacità dell'espressione. A chi ben guardi, cotesta tela ricorda la vecchia pittura napoletana, ravvivata sul principiar del seicento dalla vigoria naturalistica di Michelangelo da Caravaggio; più tardi dalle violenze spagnuole del Ribera e dall'evidenza un po' brutale di Luca Giordano. Non era cotesta un'arte piacente, bensì violenta e crudele nella sua essenza; e per ciò appunto da tempo abbandonata fra noi. Ma

488. — Domenico Morelli: Il figliuol prodigo.

ecco essa riappariva per dire le sofferenze di un popolo, mal domo sotto le prepotenze rivoluzionarie.

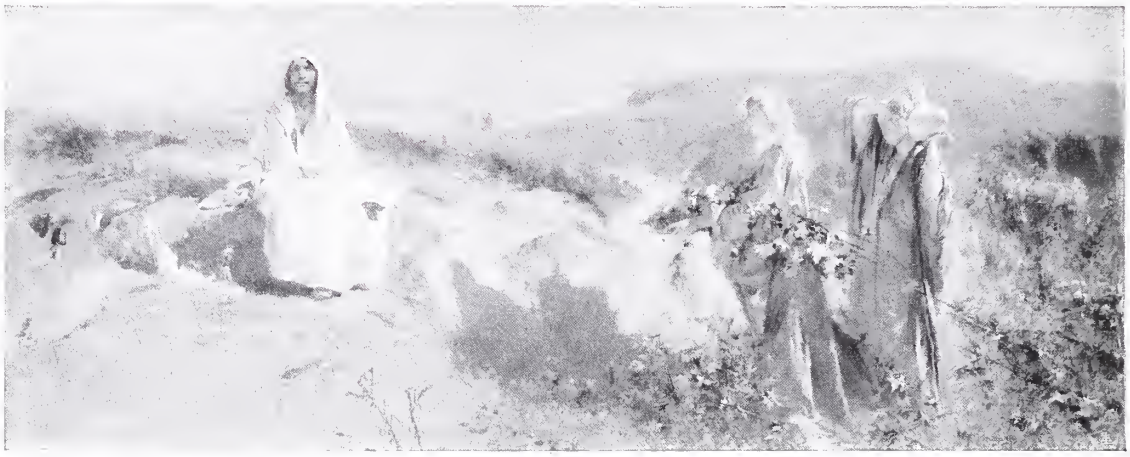
Il soggetto, richiedente sol poche, grandi figure, la violenza della scena, l'effetto ch'ei ne volea ricavare, avevan portato il Morelli a dipingere in cotesta maniera larga, a contrasti violenti. « Quella degli *Iconoclasti*, scriveva il Dalbono, quando nel 1855 li vide, era una pittura assai robusta, non dorata, ma spinta nei colori e grigia nelle tinte fondamentali e di una superficie grezza, che lascia veder il lavorio dei ruvidi pennelli. Però, allontanandosi di qualche metro, l'effetto era sbalorditivo: un rilievo da far sembrare le figure vive e dei colori che non si trovavano di simili in tutta l'Esposizione: quelli somigliavano ai colori dei mosaici bizantini, ed il quadro era bizantino. Quegli scalini di pietra grigia, che evidenza! quella testa di monaco, che espressione! ».

Oggi il dipinto del Morelli non ci appare certo degno in tutto di lode, non foss'altro per quel tanto d'accademico ch'è ancora in alcune figure, come quella della donna avvolta in paludamento ed altre che posano invece di agire, ma l'efficacia e l'evidenza dell'insieme

sono innegabili, innegabile la forza del disegno, largo, poderoso, aspro, talvolta violento, rilevato dal colorire a toni arditi, a forti contrasti.

L'entusiasmo del pubblico all'Esposizione fu grande; Re Ferdinando fece chiamare il giovane artista e si congratulò con lui; ma, vedendolo ferito in fronte, gli disse in napoletano: « Non fà a pittura con cierte penziere a dinto? Ossaie? Haie capito? ». Il Borbone, esecrando nella sua condotta politica, non era uomo privo di ingegno e di certa disposizione naturale per l'arte. Comprese egli infatti, prima di molti altri che gli stavano attorno, la genialità del Morelli; e qualche anno dopo gli commise delle pitture per la Chiesa di S. Francesco a Gaeta, raffiguranti le storie del poverello d'Assisi e si intrattenne con lui a discuterne i bozzetti.

Il desiderio di veder quadri, quadri antichi e nuovi, e fecondar così l'immaginazione, spinse il Morelli a viaggiare a lungo per l'Europa intera, contrariamente alle consuetudini dei pittori napoletani, e a mettersi in diretto contatto, in Germania, in Inghilterra e in Francia, con le correnti più vivaci del pensiero artistico. Di ritorno da quei viaggi, gli spiacque il ristretto ambiente napoletano, dove, dispersa la compagnia, che aveva allietati



489. — Domenico Morelli: Cristo nel deserto.

i suoi anni di studio, la vita intellettuale e artistica languiva e preferì andare a vivere a Firenze, in aure più serene e più vibrate. Rimase colà qualche tempo; poi fu per poco a Venezia, innamorato del colore, indi risiedette a più riprese a Milano, attratto dal fervore della vita cittadina e dall'amicizia che lo legava al Pagliano e al Bertini. Frutto di quegli anni e di quegli studi sono parecchi suoi dipinti: *La mattinata fiorentina*, che rievoca le gioiose compagnie di Lorenzo de Medici, *I freschi veneziani*, composizione di poco carattere, che non rende punto la dolcezza lagunare, *La barca della vita* e parecchi altri, gustosi per chi consideri la grazia delle figure, la bellezza delle tonalità, ma punto significativi per la storia dell'opera sua.

Quando Garibaldi compì la liberazione delle Due Sicilie, il Morelli, insieme coi pittori napoletani, ornò gli archi di trionfo per l'eroe. Già a Milano, nella speranza di veder le sue terre ricongiunte alla patria, egli aveva atteso a comporre i suoi *Vespri Siciliani*, ove, per non cader nel banale, ebbe l'accorgimento di raffigurar sul davanti solo le belle donne che fuggono atterrite e in lontananza l'infuriar della strage; l'efficacia drammatica dell'insieme riuscì però sminuita da tale disposizione del soggetto.

L'Esposizione fiorentina del 1861, ove vennero esposti trionfalmente gli *Iconoclasti*, insieme con altri dipinti di bravura, ad esempio *Il bagno pompeiano*, ancora piuttosto accademico, rivelò a tutta Italia la grandezza del Morelli, che dagli argomenti storici e letterari non traeva solo delle ricostruzioni di fatti, ma assurgeva con ardente fantasia all'evocazione di visioni poetiche, piene di una fervente, moderna bellezza, riflettendo in esse

490. — Domenico Morelli: Le tentazioni di S. Antonio.
(Alinari, Firenze).

i sentimenti profondi della sua anima. Il romanticismo giungeva al massimo del suo fiorire quando il Morelli creò quel suo byroniano *Conte di Lara*, tipico veramente per la passione profonda e tragica del protagonista e del suo paggio, ma tale che, appunto per il soverchiare degli elementi e dei motivi letterari, avrebbe potuto segnare il principio della decadenza di un artista. Invece il Morelli ben sapeva che l'arte sua doveva progredire per proprie vie, trovando l'adeguato linguaggio nei colori e nella luce; e l'opera susseguente, *Il Tasso*, preparata per la grande Esposizione mondiale di Parigi del 1867, doveva imporsi più che pel soggetto per l'ardimento coloristico e per gli effetti di luce.

L'appunto che gli si fece, di aver scelto un momento della vita del Tasso che non era dei più significativi, di aver in altre parole accordata poca parte al soggetto, per far anzitutto opera di pittura, è per noi un grande elogio. Ecco come il Villari, descrivendo il dipinto nell'anno stesso in cui venne esposto, rivela le intenzioni dell'autore.

« Lo studio delle varie espressioni di queste tre donne, che ascoltano ed ambiscono l'amore del poeta, sebbene una sola ne sia sicura; e la difficoltà in cui deve trovarsi il

491. — Saverio Altamura: I funerali di Buondelmonte.

Tasso che, innamorato d'una, non deve offendere le altre, presenta un contrasto di passioni, uno studio di caratteri e di espressioni, che rende nuovo un soggetto antico. Senonchè, a poco a poco, tutto questo è divenuto nel quadro parte secondaria; perchè le difficoltà di luce che l'artista ha superato, chiamano tutta l'attenzione dello spettatore. Quella delle tre donne che è seduta più vicina al poeta, seduto anch'esso, trovasi in ombra ed è dipinta con una maestria di colore ed una trasparenza inarrivabile. Essa segue con l'occhio la lettura del poeta e rifugge dal guardare la rivale che gli sta di contro. Questa, malata e abbandonata sulla poltrona, viene illuminata da una luce diretta, ed è dipinta con una finezza e delicatezza grandissime. È una nobile e gentile figura, che raccoglie la luce principale del quadro, come attira gli sguardi innamorati e i pensieri del poeta che legge. L'altra delle tre Eleonore, posta fra le due prime, s'accorge, sorpresa, che è tra due rivali, rivale anch'essa. Tutto ciò segue presso un verone, che forma il fondo del quadro e dal quale penetra una luce che lo illumina mirabilmente. Ed è ciò che forma il prestigio e lo scopo principale di questo lavoro, in cui il carattere dei personaggi, trovato e capito assai bene, viene in parte sacrificato al Dio onnipotente della luce ».

Per signorilità, per contenuto ardore, il Morelli creò col *Tasso*, non solo il suo capolavoro nel quadro di storia, ma una delle opere più equilibrate, più belle che l'Italia possa vantare in tal genere. Un sol pittore: il Faruffini, avrebbe potuto competere con lui.

Con finissimo intuito l'artista dovette però comprendere, come già lo aveva compreso il Manzoni, quanto fosse pericoloso abusare sì del romanzo che della storia; perchè, se la rievocazione delle passate glorie nazionali può talora esaltare lo spirito patriottico, il contrasto fra la grandezza d'un tempo e la realtà presente finisce a lungo andare col render più scarso e più difficile il nostro entusiasmo. D'altra parte il Morelli sentiva di dover esser pittore immaginativo, e, pur non volendo staccarsi dalla realtà per trattare l'allegoria, nemmeno avrebbe sofferto di aderir semplicemente al vero, senza esprimere con esso un'idea di elevazione umana. Oltre ai poeti ed ai romanzi egli aveva letto e studiato la Bibbia e i testi sacri, che spesso, come al tempo degli Iconoclasti, gli erano serviti per velare il proprio pensiero; comprendendo quanto più profondo fosse il sentimento religioso, comunque inteso, a confronto di altri sentimenti, egli volle dunque trattare dei soggetti sacri; non li trattò però secondo l'antica tradizione; bensì col proposito di ribellarsi ad essa e di lumeggiare artisticamente il sentimento moderno, rispetto ai fatti, che i libri sacri ci riportano come soprannaturali.

Il primo suo lavoro di tal genere, se si eccettui il S. Francesco di Gaeta già ricordato, fu, nel 1864, il soffitto della cappella reale di Napoli. Nel raffigurarvi l'*Assunta* egli si attenne, come ebbe a scrivere più tardi al senatore Lampertico, all'interpretazione del sacro testo secondo la quale la Vergine sarebbe stata sollevata come corpo greve e dal sepolcro, ove giaceva morta e inerte, portata in cielo dai cori degli angeli; e poichè era bello pensare che il mondo fosse in tale momento tutto festante, ei circonfuse la scena di una profonda serenità di cielo azzurro, solcato da una leggiera nuvola bianca. Nell'Assunta però il Morelli non potè rivelare a pieno il suo intento, che era di ricondurre le sacre scene, traviate dalla tradizione iconografica, più vicino ai testi e ai fatti avvenuti non solo, ma più vicino a noi, di renderle più umane, più facili ad essere da noi immaginate, come avvenimenti di tutta verità, per quanto soprannaturali.

Più tardi, con la sua mesta *Salve Regina* del 1872, con la *Madonna della Scala d'oro* del 1876, e finalmente con la *Mater Purissima* del 1880, in cui prevalgono motivi tiepoleschi, egli raggiunse in gran parte lo scopo di umanizzare la figura santa, senza rendere impossibile il tributo di preghiere dei fedeli alla sua immagine.

Più ardito fu il suo modo di rappresentare fatti della vita di Cristo, giacchè egli partecipò a quel movimento d'idee, circa l'interpretazione storica del miracolo, che derivava dal Renan e molto si giovò della conoscenza del mondo e degli usi orientali.

Straordinario veramente ci appare l'intuito col quale il Morelli, che mai era stato in oriente, concepì in modo non lontano dal vero, e senza dubbio molto suggestivo, i paesi di terrasanta, giovandosi delle impressioni che sotto il forte sole estivo suscitano le nostre campagne meridionali e la vita all'aperto, secondo natura, che ivi ancor oggi si conduce.

Dopo il *Cristo sulle onde* del 1865, la *Deposizione e imbalsamazione di Cristo*, esposta a Milano nel 1872, il *Cristo deriso*, gli *Ossessi*, dipinti per Giuseppe Verdi dal 1873 al 76, il *Cristo in Galilea* e finalmente la *Figlia di Jairo* del 1875 rendono a pieno quel suo intento di una rievocazione biblica e orientale, così ricco di poesia e di prestigio pittorico.

La *Deposizione e imbalsamazione di Cristo*, che piacque anche all'Hayez, ha l'indeterminatezza di un bozzetto oscuro; tranne nella figura del Cristo, fasciato come una mummia egiziana. Anche nel *Cristo deriso* il modo sfumato di dipingere è dei più suggestivi, e più che le stesse figure valgon le loro ombre sotto un vivo sole a generar un'impressione di tormento insopportabile. Lo stesso dicasi degli *Ossessi*, con la petraia dove il sole acceca. Nella *Figlia di Jairo* il Cristo lontano, sulla porta, entra come l'annuncio della nuova vita, nella vasta sala tutta biancheggiante.

Quanto vi fosse di nuovo e di bello in cotesti quadri, più che al loro primo apparire lo si comprese all'Internazionale di Venezia del 1901, dove venne raccolta per gran parte l'opera del maestro. Ma con essi il Morelli non sarebbe forse riuscito a scuotere e a persuadere il gran pubblico, se una sua composizione nata dagli stessi pensieri sull'arte sacra,

492. — Gioacchino Toma: La pioggia di cenere del Vesuvio.
(Brogi, Firenze).

non avesse riunito in sè tali elementi, da commuovere la nostra umanità con l'eterno contrasto fra la rinuncia ascetica e l'attrazione pungente del piacere. Accenno alle famose *Tentazioni di S. Antonio*, che egli dipinse nel 1878 e ripetè poi, in forma ancor più evidente e plastica, qualche anno dopo. Contrariamente alla tradizione, che ci rappresenta le forze demoniache scatenatesi intorno all'anacoreta per la sua perdizione, come forme orride e mostruose, egli immaginò che il maligno evocasse la visione di una bellissima nuda per vieppiù tentare colui, che, pur chiuso nella rinuncia di ogni piacere, sentiva ancora fremere la sua carne e, pei lunghi digiuni e le sofferenze patite e per la stessa arsura del deserto che lo circondava, vedeva farsi sempre più bella, più irresistibile quella fresca ridente procacità.

Solo un meridionale avrebbe potuto sentire con tanta vigoria un contrasto così intenso di passioni umane; ma solo un uomo della coltura, della finezza di sentimento del Morelli poteva renderlo senza cadere nel volgare e nell'impudico. Le *Tentazioni di S. Antonio* sono uno dei dipinti più popolari della pittura contemporanea. All'estero, in Francia e in Inghilterra sopratutto, e specialmente per opera di intraprendenti negozianti d'arte, il Morelli era intanto divenuto famoso e ricercatissimo. Non tutta la sua produzione può dirsi

493. — Luigi Celentano: Il Consiglio dei Dieci.
(Vasari, Roma).

all'altezza di quelle creazioni, che sono quasi le pietre miliari della sua vita d'artista; parecchi suoi dipinti, o per il soggetto poco sentito e poco meditato, o per la ricerca dell'effetto un po' volgare, stancano più che non allettino; e ciò specialmente quando l'artista insiste, senza il soccorso della Bibbia, su scene orientali o di vita maomettana.

Talora anche egli subì l'influsso del Fortuny, del quale, come quasi tutti i pittori napoletani, era amico personale; e alcune sue pitture, come *Il bagno turco* e la *Visita dei sepolcri*, sembrano fatte in concorrenza a quelle, ricercatissime a Parigi, del fortunato spagnolo. Ma coteste brevi parentesi non debbono farci perder di vista il procedere della sua arte, che fu, sino agli ultimi decenni, una continua ascesa. Negli *Amori degli angeli*, del 1885, cielo e terra sembrano confondersi nella leggerezza del volo angelico e nella mistica dolcezza dell'ora. *Gesù nel deserto servito dagli angeli* (1893-95), quadro che ora si conserva a Roma nella Galleria Nazionale, doveva rappresentare, secondo un primo schema, *Gesù tentato nel deserto*, e riprodurre in modo più sublime la scena del Sant'Antonio. Nella faccia del Cristo è impresso veramente l'austero dolore di chi ha voluto gravarsi di tutte le sofferenze per liberarsi d'ogni male. Svolgono cotesti nuovi dipinti, in visioni più ampie e più luminose, gli alti misteri cristiani, senza più traccia di quella asprezza realistica che, nelle prime scene, poteva spiacere agli spiriti devoti. Tuttavia io credo che, come opere d'arte, le prime scene bibliche siano da preferirsi, appunto per quella suggestiva evocazione del fantastico mondo orientale, che mette lo spirito nostro in armonia col soggetto.

Pagine di arte elettissima sono anche i disegni del Morelli: *Gesù in Galilea*, *Gesù*

che scaccia i profanatori dal Tempio, La morte del Battista, La figlia di Jairo, Il figliuol prodigo, eseguito per la grande Bibbia di Amsterdam. L'artista coltivò nei suoi ultimi tempi anche la pittura decorativa monumentale, e dipinse i cartoni per i mosaici del frontone del Duomo di Amalfi.

Nella sua qualità di professore dell'Accademia napoletana, il Morelli si mostrò sollecito dell'educazione dei giovani del suo paese; egli che aveva commossa tutta Italia con le sue opere, nutriva l'aspirazione che l'arte nostra fosse un'arte nazionale: « Piano piano si fa l'Italia, egli scriveva nel 1872 al Pagliano, e non vi dovranno essere più napoletani, milanesi o veneziani; bisogna che si sentano tutti nell'anima Italiani e nient'altro; allora la lotta sarà fra cavaliere e cavaliere; a morte la fazioni e le regioni ».

Quando, nel 1901 egli morì, il paese sentì di perdere in lui uno degli uomini, che meglio attestavano la genialità della stirpe. Ricercando per sommi capi il corso della sua opera, dagli Iconoclasti al Lara, al Tasso, al Sant'Antonio, alle scene bibliche, dobbiamo convenire col Villari, che Domenico Morelli pareva chiudere in sè un grande crogiuolo metallico, incandescente per la fiamma perenne dell'ardente fantasia; tutto quanto entrava in esso veniva fuso e volatilizzato, manifestandosi al di fuori in luminose immagini poetiche.

Dopo aver valicato i tempi seguendo il cammino del genio, penoso è rifarsi indietro a discorrere delle generazioni da esso sopravanzate, e che tutte però hanno dato all'arte qualche contributo.

Facciamoci a dir per esempio di Saverio Altamura (nato a Foggia nel 1826, morto a Napoli nel 1897); che nel concorso per il pensionato a Roma nel '47 egli fosse dall'Accademia preferito al Morelli, che fuggito per le persecuzioni politiche, mandasse in patria opere che parevan meravigliose ai giovani napoletani, che in tutte le successive esposizioni egli raccogliesse plausi ed allori, e dal Morelli stesso venisse lodato ed esaltato e tenuto per proprio uguale, varrà a dimostrarci quanto mai fallace sia spesso il giudizio dei contemporanei; giacchè meschino e freddo nella composizione e nel colore, l'Altamura, pur atteggiandosi a rivoluzionario, non escì invece quasi mai dal cerchio angusto di un'arte, che alle meschinità accademiche aggiungeva solo, specie nei soggetti, delle pretese romantiche.

Già laureato in lettere e in medicina, egli si diede a frequentare l'Accademia napoletana da dilettante, e, vincendo un concorso di pittura, riuscì ad essere esonerato dal servizio militare. Dedicatosi quindi tutto all'arte, si fece tosto apprezzare, per modo che nella esposizione del '46, il suo quadro *Cristo e l'Adultera* venne acquistato da Re Ferdinando, e gli valse l'onore della presentazione a Corte; il che non gli impedì di far una libera attestazione delle sue idee liberali nel quadro *La morte di un crociato*, esposto l'anno dopo con la scritta « Dio lo vuole »; quadro che suscitò entusiasmi e riprovazioni infinite.

Il '48 lo condusse fra il popolo alla testa delle dimostrazioni e in carcere con Carlo Poerio, ed altri patriotti; liberato dal trionfo rivoluzionario, venne ferito in quel terribile 15 maggio, e dalla reazione condannato a morte, trovò scampo con la fuga a Firenze. Non rientrò più in Napoli se non al seguito di Garibaldi. A Firenze, come egli stesso racconta, non gli fu possibile sottrarsi alla suggestione romantica medioevale dei monumenti e delle cronache cittadine, e immaginò una grande trilogia con la storia del Buondelmonte, narrata nei quadri: *Tradita, Nozze, Funerali*, premiati all'esposizione del 1871. L'ultima di codeste tele, ora alla Galleria nazionale di Roma, benchè dipinta con certa vivacità, non ci dà un'idea troppo buona della sua abilità come compositore.

Nella nuova capitale d'Italia, vinse l'Altamura il concorso per la grande composizione decorativa, raffigurante *Mario vincitore dei Cimbri*, da porsi come fregio nella sala del Senato; quest'opera godette di grande fama; pure a Firenze è il suo bel ritratto di Carlo Troya. A Napoli, all'esposizione del 1865, espose il quadro: *Odii vecchi e amori nuovi*. « Nella Chiesa d'Or San Michele, così l'autore stesso ci descrive l'opera sua, s'incontrano due famiglie nemiche. Un vecchio curvo dagli anni, appoggiato al braccio di un giovane e gagliardo figliuolo, ricambia con piglio severo lo sguardo fiero ed arrogante d'un altro vecchio, più aitante nella persona, che dà il braccio ad un'avvenente fanciulla, la quale leggermente indietreggia per riguardar amorevolmente il giovane ».

L'Altamura non si nascondeva che la grande popolarità di quel dipinto derivava dalla evidente allusione alla nuova concordia fra le varie parti della famiglia italiana, riunita in comunione di affetti per le annessioni.

Più facile e più gradevole cosa dell'evocare presso la figura soverchiante del Morelli il ricordo di pittori suoi coetanei, sarà dare qualche cenno dei pittori di lui più giovani, primo fra questi Bernardo Celentano (nato a Napoli nel 1835, morto colà nel 1863) che del Morelli fu quasi un figlio spirituale, un figlio che raccogliendo vivi e freschi i motivi d'arte creati dal padre, li svolse sotto i suoi occhi con una vivacità nuova, sì da renderli ancor più graditi allo stesso inventore.

Fra gli artisti che, secondo il leopardiano: « muor giovine colui che al cielo è caro » lasciarono, per la fine precoce, un acuto rimpianto fatto di mille promesse inadempiute, e nel nostro secolo non furono pochi (Faruffini, Alfredo Ricci, Fracassini, ecc.), il Celentano fu forse il più fortunato. Quando la morte lo colse il 28 luglio 1863 in pieno entusiasmo creativo, egli cadde nelle braccia stesse della gloria; la pittura napoletana era allora nel

494. — Francesco Netti: I gladiatori al triclinio.

momento di maggior voga in tutta Italia, e il Morelli si fece banditore della fama del giovane, nulla tralasciando per assicurarne le opere alle pubbliche raccolte. Bernardo Celentano aveva ricevuto, come il fratello Luigi riferisce nelle sue memorie, un'educazione molto accurata. Scolaro da principio dello Stabile, studiò poi all'Accademia. Si trovò nel 1851 per la prima volta col Morelli, allora già pensionato di Roma, e sottopose al suo giudizio il quadro, che voleva mandare all'esposizione: *Un inutile pentimento*, derivato dal Conte di Caserta alla Battaglia di Benevento; quadro in cui ancora lo preoccupavano certe difficoltà della prospettiva; e il Morelli con pochi segni lo tolse tosto d'impiccio.

« Fu così, scrive Primo Levi, che Morelli adottò Celentano, aiutandolo prima, ammonendolo poi, amandolo sempre fino alla morte e al di là della morte ». Finiti gli studi all'Istituto, alla scuola del Mancinelli, Celentano andò a Roma per consiglio del Morelli, poi insieme con lui si recò a Firenze, dove conobbe i pittori toscani di storia, indi visitò Venezia, Milano, Genova, arricchendo la fantasia di begli esempi, ma senza perdere le native qualità di improvvisatore e di colorista. Il *Cellini che spara da Castel Sant'Angelo*, del 1857, ora a Capodimonte, fu la sua prima opera importante, che già lo dimostra acuto indagatore degli effetti della luce all'aperto. Altrettanto dicasi del *San Francesco Saverio al Giappone*, dipinto nel 1860. Il capolavoro che doveva d'un tratto metter lui giovanissimo fra i primi pittori d'Italia, il *Consiglio dei Dieci*, trionfò all'Esposizione di Firenze nel 1861.

Riferisco ciò che ne scriveva il Rovani, sagace giudice del tempo, in una sua relazione della mostra fiorentina: « Il Celentano, a rappresentare i *Dieci* di terribile memoria, colse uno di quei veri transitori o comuni, che troppo spesso l'arte rifiuta per timore di appagarsi di troppo poco. Il Doge è innanzi a tutti; con tardo e stanco piede sale già la scala dei Giganti; gli altri incedono a due, a tre, movendo sui passi suoi, chi pensando, chi intrattenendo i colleghi di ciò che dovrà trattarsi in consiglio, chi anche occupandosi di atti non gravi. Non è un momento storico fatto celebre dai libri; ma pure è un momento che deve essersi ripetuto migliaia di volte e del quale si ha tale certezza morale che, guardando quelle figure disposte in processione, senz'arte apparente nessuna, ci par come di rivedere in esse un istante dei secoli tramontati. Perfetta è la prospettiva del quadro; verissima e per eccellenza distribuita la luce; ciò che forse più che mai contribuisce a comunicare tanto palpito di vita alla composizione generale ». Astrazion fatta dall'errore di rappresentare il Doge che si reca in palazzo, mentre ei colà risiedeva da sovrano, bisogna convenire che il dipinto è anche oggi uno dei più suggestivi e dei pochi che per la sua semplicità sfuggano alla condanna generale della pittura storica.

Dopo un quadro di poca importanza: *Dante giovane incompreso*, Bernardo Celentano si accinse al suo *Tasso infermo di mente a Bisaccia*, e ad esso attendeva fra l'aspettazione impaziente degli amici, quando la morte lo sorprese. Oggi la tela rimasta incompiuta è alla Galleria nazionale di Roma e seduce il visitatore per l'acuto verismo con cui è espressa la malattia del poeta, per l'intonazione ardita del colore, per la suggestione che da essa emana.

Moriva il giovane davanti a quel suo quadro, lasciando in tutti la persuasione che egli avrebbe un giorno superato lo stesso Morelli, e ogni altro pittore d'Italia; ed il rimpianto per la sua fine ancor dura.

La soverchiante fama del Morelli e del Celentano ha oscurato un po' troppo quella di altri pittori napoletani che, meno appariscenti per virtuosità, sono in compenso intimi, sinceri, sottili, e non vanno certamente confusi fra i seguaci o i minori. Mi vien fatto di scrivere queste parole sopratutto pensando a Gioacchino Toma (nato a Galatina, Lecce, nel 1838, morto a Napoli nel 1891), nella sua malinconia triste, nella delicatezza delle luci, nell'intonazione grigia, artista di carattere finemente originale.

La vita non ebbe sorrisi per lui. Orfano a dieci anni di entrambi i genitori, venne nel 1848, dopo di aver goduto fanciullescamente i primi moti della libertà italiana, rinchiuso nell'Ospizio dei poveri di Giovinazzo, dove, nell'apprendere un mestiere, mostrò molta inclinazione per il disegno e per la pittura. Egli stesso ci racconta le miserie di quella sua vita, e gli stenti da cui fu costretto poi a Napoli ad occuparsi di lavori più industriali che artistici e le persecuzioni e gli imprigionamenti subiti da parte della polizia borbonica, che lo confinò a Piedimonte d'Alife. Trovò quivi parecchi protettori, fra cui il Duca di Lorenzano. All'Esposizione del 1859 mandò un quadro intitolato: *L'Erminia del Tasso*. « Era robaccia, egli stesso scriveva poi, da meritar d'essere scartata; ma, in quei beatissimi tempi, non dispiacque e fu, non solo comprato da Casa Reale, ma premiato anche con medaglia d'argento ». I cento ducati ricavati da quella vendita vennero da lui impiegati tutti a fomentar la rivoluzione, e quando Garibaldi mosse vittorioso dalla Sicilia, ei fu fra i primi a concorrere alla gesta eroica, portandovi un notevole contributo. Non potè naturalmente sottrarsi di subito alla consuetudine del quadro di soggetto patriottico e storico e per una tela raffigurante un torturato della Inquisizione riscosse grandi elogi alla terza Promotrice, ma, spirito autocritico fierissimo quale egli era, anzichè rallegrarsene si sentì da quel plauso quasi depresso e scoraggiato, e per vivere da uomo onesto, come egli scrisse, si dedicò modestamente ad insegnare il disegno agli operai, riservando solo poco tempo al dipingere e raffinando sempre più l'opera sua, con la meditazione. Nel quadro: *Luisa Sanfelice in carcere*, che è generalmente ritenuto il suo cavolavoro, egli già mostra una finezza nuova di sentimento, specialmente nel modo di perseguire le luci più tenui nella penombra di un interno; ancor meglio fece nei dipinti che seguirono l'*Esame rigoroso*, esposto nel 1865:

495. — ACHILLE VERTUNNI: Il Tevere.
(Firenze, Galleria Pisani).

la *Ruota dei trovatelli*, la *Comunione dell'Orfana*, il *Romanzo in convento*, hanno figure sentite con bella vivezza, senza esagerazioni, nè sentimentalismi. Una delle sue opere più importanti, *La pioggia di cenere del Vesuvio*, ora all'Accademia di Firenze, derivata dalla precisa osservazione del fatto straordinario avvenuto nel 1872, è opera stupenda, tragica, opprimente per quella fosca atmosfera irrespirabile. Così talune sue visioni di Napoli notturna, sono veri capolavori di finezza.

Ravvivano il gruppo giovanile napoletano, che tante speranze suscitò dopo il sessanta, Camillo Miola, Giuseppe Boschetto, Francesco Netti, di ciascuno dei quali conviene definir bene il carattere.

Camillo Miola (nato a Napoli nel 1840), uomo di fine educazione e di buona col-

496. — Edoardo Dalbono: Suonatore di chitarra.
(Per cortesia del Cav. Nino Pesaro, Milano).

tura, pittore equilibrato e riflessivo, più che geniale, deriva dal Morelli. Nel 1865, alla famosa esposizione napoletana, si fece valere col suo *Plauto mugnaio*, ora al Municipio di Napoli, rimasta forse la più gustosa delle sue evocazioni storiche. A Parigi nel 1867 espose *Fulvia*, nel '77 a Napoli *La villa d'Orazio*; l'*Oracolo di Delfo* a Torino nell'80; altri suoi dipinti si accostano alla moda del quadro di genere o borghese, rivelando sempre qualità di robusto e solido pittore.

Giuseppe Boschetto (nato a Napoli nel 1841) va nominato accanto al Miola, oltre che per la sua derivazione dal Palizzi e dal Morelli, perchè ebbe con questi in comune certi metodi realistici, intesi a dar una parvenza di cruda verità al quadro storico. Il Boschetto espose nel 1863 a Napoli: *Galileo Galilei davanti agli inquisitori*; dipinse poi *Michelangelo al lavoro*, una *Lucrezia Borgia*, e raggiunse il colmo della brutalità realistica nel quadro colossale *Le proscrizioni di Silla*, esposto nel 1872 a Milano, indi a Parigi e a Vienna, fra gli applausi di molti e le critiche di quanti già allora vedevano la inutilità di cotali sforzi a far opera d'arte.

Francesco Netti (nato a Sant'Erasmo in Colle nel 1834, morto nel 1894) ebbe natura di facile assimilatore, assecondata da intenso desiderio di viaggiare e di apprendere. Dopo aver studiato col Bonolis e col De Vivo, lasciò Napoli per Roma, ove conobbe e ammirò il Morelli, e si diede a trattar soggetti di storia antica, ricercando scene commoventi o graziose, come il *Giuoco dei Gladiatori*, acquistato dalla Regina, e il *Coro greco*. Giovane ancora si trasferì poi a Parigi e molto imparò colà imitando dai francesi un genere mondano non privo di interesse, in quanto era la diretta riproduzione della realtà: *Uscendo dal ballo all'alba*, *Le signore alla corte d'assisi*, *Dopo un'orgia*, la *Piazza di Haydée*, ecc. sono composizioni rese con vivacità di colore e con molta spigliatezza.

Fra i pittori napoletani, che derivano per gran parte dal Morelli, ricordiamo ancora: Edoardo Tofano, tanto amato dal maestro e da lui specialmente lodato per la sua *Monaca in coro*, gentile di sentimento e ammirabile di fattura, esposta a Napoli nel 1865. Attratto a Parigi, come tanti altri giovani artisti napoletani, si dedicò ai quadri di eleganza mondana con molto spirito.

Ho già detto in principio come il rinnovamento della pittura napoletana sia stato in gran parte promosso dai paesisti, o meglio vedutisti della scuola di Posillipo, che copiavano direttamente dal vero. Vi fu però anche a Napoli un paesista di molto merito, contemporaneo del Morelli, che non si formò all'arte copiando pei forestieri le vedute del golfo, ma trattò dapprima la pittura di storia, e poi dal paesaggio storico e romantico passò al paesaggio lirico; già lo abbiamo nominato per l'importanza che gli ebbe a Roma come precursore della scuola romana e il suo nome è Achille Vertunni (nato a Napoli nel 1826, morto nel 1894).

Di famiglia nobile e agiata, il Vertunni era soprannominato: il conte, nelle compagnie dei giovani artisti, per l'eleganza della persona e la finezza dei modi. Ardente di vita, nutrito di letture poetiche e patriottiche, si trovò fra i primi nelle dimostrazioni politiche e il 15 maggio 1848 sfuggì a stento alla fucilazione. Aveva studiato il paesaggio col Fargola e la figura sotto il Bonolis e le sue prime manifestazioni artistiche: *L'incontro del Tasso con Marco Sciarra*, *Manfredi fuggiasco dopo la presa di S. Germano*, non hanno nessun carattere che le distingua da tante altre del tempo.

A Roma, dove si trasferì nel 1857, trovò l'ambiente adatto a fondere il quadro di storia col quadro di paesaggio, dando a cotesto secondo elemento una speciale significazione. La *Pia de' Tolomei* con Nello della Pietra che torna al Castello e vede di lontano il corteo funebre della donna tradita, fu ispirato all'autore dalla contemplazione diretta delle solitudini maremmane e l'accordo suggestivo fra il soggetto e la malinconia dell'ambiente appare quasi una rivelazione; il quadro venne molto lodato e paragonato per la sua importanza innovatrice agli Iconoclasti del Morelli.

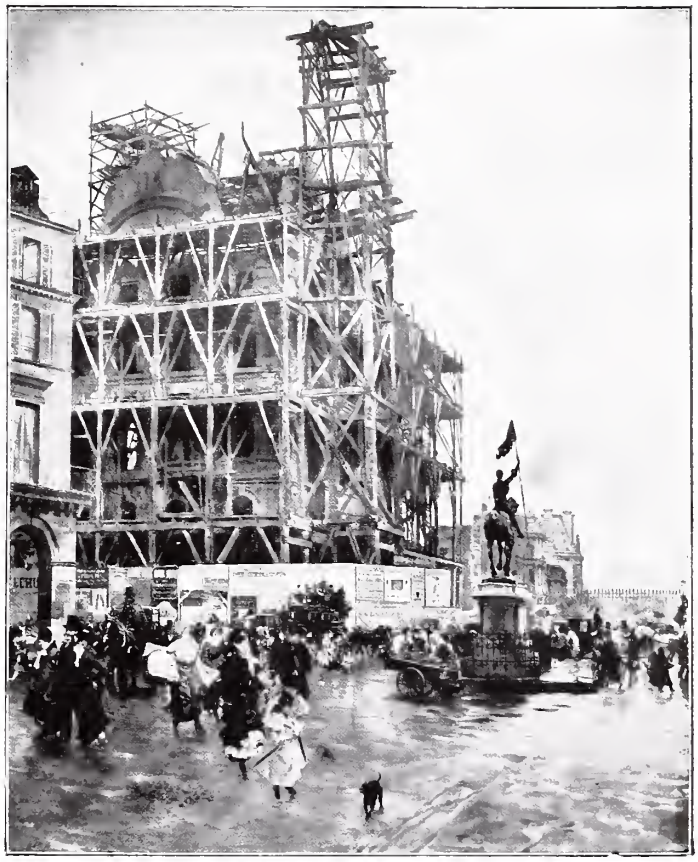
Il Vertunni diede in seguito tutta la dovuta importanza al solo paesaggio, e dipinse gran numero di solenni vedute della Campagna, con quella severa monotonia che è comune a tutti gli amatori di quei luoghi tristi e selvaggi. La sua *Campagna romana*, scriveva il Rovani già nel 1861, e l'altro suo quadro, le *Paludi Pontine*, sono fra le cose più pregevoli del paesaggio, che si vedano all'Esposizione. Una grande verità nella luce con effetti arditi, ma contenuti entro i limiti del bello artistico, un gran magistero della prospettiva, una mirabile freschezza di esecuzione sono i pregi che distinguono le due tele.

Mentre gli altri vedutisti napoletani si accontentano di rendere lo scintillio e il riso della natura sotto il loro ampio e limpido cielo, in maniera da darci un momentaneo piacere, il Vertunni arriva a commuovere profondamente, grazie al suo sentimento lirico del paesaggio; egli va quindi annoverato fra i nostri artisti maggiori.

Sia prima che dopo la liberazione di Napoli dai Borboni, non pochi pittori napoletani andarono a vivere in altri centri; pur tuttavia dal sessanta all'ottanta la vita artistica fiorì alle falde del Vesuvio con una vivacità e un'allegria mirabili, favorita dalla socievolezza gioconda dei suoi cultori.

Nessuno forse amò più vivamente Napoli e l'arte napoletana, nessuno apprezzò mag-

giormente i vantaggi dell'insegnamento dato da due uomini aventi nature così diverse, eppure legati da vicendevole rispetto, quali il Palizzi ed il Morelli, nessuno fu più fervido incitatore dei giovani allo studio, di Edoardo Dalbono (nato a Napoli nel 1844), pittore e poeta della felicità, che a Napoli danno il sole ed il colore. Questi creò i suoi paesaggi limpidi, chiari, ridenti, associando gli accorgimenti tecnici del Palizzi, la rapida spontaneità del Gigante e l'impressionante vivacità del Fortuny, da lui tanto ammirato, a un ideale di arte più elevata, suggeritagli, oltre che dal Morelli, dai vecchi paesisti come Claudio di Lorena, Salvator Rosa, il Poussin e il Turner, che egli studiava con amore, pur sempre volendo rimaner sincero, nuovo e napoletano. Nato dalla poetessa estemporanea romana Virginia Garelli, ebbe a Roma i primi elementi d'arte dal pittore Marchetti; ma ritornato a Napoli compì la sua educazione col Mancinelli, poi col Morelli. Pagò dapprima il suo tributo al quadro storico; ma già nel 1872 esponeva delle marine, e nel 1874 a Vienna la *Leggenda delle Sirene*, facendosi notare specialmente per la luminosità dei suoi cieli; nel 1880 trionfò a Torino con tutta una serie di paesaggi tipicamente napoletani.



497. — Giuseppe De Nittis: Place des Piramides. (Parigi, Lussemburgo).

Mentre il Dalbono, contemperando la bella tradizione napoletana colle novità esaltate della pittura francese, rimaneva affezionato ed ossequente ai maestri, altri giovani vedutisti si atteggiavano invece a ribelli.

Il movimento di rinnovazione guidato dal Morelli e dal Palizzi, preposti nel 1878 alla direzione dell'Istituto di Belle Arti di Napoli, non poteva infatti soddisfare i più animosi, perchè, dopo i primi trionfi, quella stessa rivoluzione sembrava farsi temperata e accomodante e, secondo il giudizio dei maligni, degenerava da una parte in un verismo freddo, dall'altra in un idealismo letterario e forzato.

Ben d'altra violenza e natura era stata la lotta contro gli accademici dei giovani pittori a Firenze, e ben più suggestivo per vigoria rivoluzionaria quel loro impressionismo, sgorgato dal lavoro in aperta campagna, senza preoccupazioni di titoli nè di soggetti.

Giuseppe De Nittis, con Federico Rosano e Marco De Gregorio, l'uno e l'altro ottimi paesisti, fu tra i primi ribelli che lasciato l'Istituto, ossia l'insegnamento ufficiale, si rifugiarono a Portici e ottennero dei piccoli alloggi nell'ex Villa reale per poter ivi, come già i francesi del '30 a Fontainebleau, vivere in immediato contatto con la bella natura, Sorse così la scuola di Portici, che il Morelli sarcasticamente chiamava la Repubblica di Portici, aderente ai novatori fiorentini, pei quali lo scultore Adriano Cecioni aveva fatta anche a Napoli attiva propaganda.

Giuseppe De Nittis mostrò ben presto di essere il più forte, il più decisamente rivoluzionario di cotesti paesisti, il più ardito a opporsi alle lascivie tecniche degli ammiratori del Fortuny, a Napoli innumerevoli. Era nato nel 1846 a Barletta e si era recato giovanissimo alla capitale, mostrando subito speciali disposizioni per il paesaggio: ma all'Istituto egli prese ben presto in uggia lo Smargiassi, vedutista di maniera, pittore instancabile di paesaggi storici ed eroici, che si dava grandi arie di gentiluomo all'inglese, e, avendo viaggiato mezza Europa, era in amicizia con principi e grandi della terra.

Il De Nittis, dopo qualche contrasto, finì per rompere ogni relazione con la scuola e coi professori; e non volle più seguir altra pratica che quella di copiar dal vero su piccole tavolette di legno, che ei coloriva rapidamente, mentre l'impressione suscitatagli dalle bellezze naturali era in lui ancor fresca e viva. Si è un po' esagerato nel voler fare di cotesto artista un perseguitato; la bonarietà napoletana fu sempre aliena da simili forme di lotta; ricordiamo che già nel 1864 due paesi del De Nittis vennero accettati all'esposizione, e che

498. — Alceste Campriani: Nel golfo di Napoli.

nel 1867 due altri furono compresi fra le compere ufficiali di Casa reale all'esposizione d'allora, sicchè oggi ancora essi si trovano a Capodimonte. Ma, come i pittori fiorentini, così anche il De Nittis sentì ben presto l'attrazione di Parigi.

Federico Rosano e Mario de Gregorio già vi erano stati e ne erano rimasti entusiasti; il De Nittis, sostato breve tempo a Firenze, vi si recò a sua volta e finì per stabilirvisi, trovando colà fortuna più di ogni altro italiano, eccezion fatta del Boldini. Nel 1867 egli mandò da Parigi all'esposizione di Firenze due dipinti: la *Nevicata* e la *Diligenza sotto la pioggia*, che già rivelavano le migliori sue doti, cioè l'ariosità e la sconfinata larghezza degli orizzonti e la facoltà di ravvivare ogni più semplice soggetto, rendendolo prezioso col sottile, amorevole studio delle luci più tenui. I francesi vorrebbero far passare il De Nittis per uno dei loro, ma è bene osservare che già all'epoca della prima partenza per Parigi l'arte sua era definitivamente formata e organizzata in tutte le sue caratteristiche di perfetta unità di luce e di ariosità diffusa. E v'è di più; giunto in Francia, sulle prime egli si era lasciato attrarre dal Gerôme, dal Meissonier, dal Fortuny, sin al punto di comporre dei quadri come la *Visita a l'antiquario* e la *Visita mattutina*, in costumi settecenteschi, quadri che tendevano al successo immediato e alla vendita, assai più che a ricerche d'arte; ma quando nel 1870, si trovò ricacciato in patria dalla guerra, ritrovò tosto la sua

iniziale sincerità e si rafforzò soltanto allora nella sua visione sintetica di impressionista. L'eruzione del Vesuvio del 1872, che, come già abbiamo veduto, aveva ispirato un bellissimo quadro a Gioacchino Toma, e un altro fantastico al Netti, suscitò anche in lui, con la rara stranezza degli effetti luminosi, il più vivo interesse, sicchè egli la riprodusse in molte vedute, delle quali si ricordano la *Discesa dal Vesuvio* e i *Crateri*, esposti con successo a Milano nel 1873, poi a Parigi al « Salon ». Dalle Puglie il De Nittis portò in Francia anche un piccolo quadro raffigurante una strada polverosa presso Brindisi, dove sta ferma una carrozza gialla, con delle ombre calde, bluastre: un capolavoro per finezza di sentimento e di esecuzione.

A Parigi l'opera del maestro italiano venne associata a quella dei grandi impressionisti rivoluzionari, come il Manet e il Degas; ma mentre i dipinti di questi ultimi, derivati da un processo di idee artistiche ben più ardite e originali, erano per la loro troppa audacia, per l'arte di pensiero che ne forma il substrato, rifiutati e bestemmiati, il De Nittis riesciva a trionfare facilmente, limitandosi a ritrarre dal vero sinteticamente bensì, ma in modo

499. — Giuseppe Casciaro: Il mare (Ischia).

di mantener ben definito e caratterizzato l'oggetto, sicchè la sua pittura, oltre ad essere espressione individuale, potesse avere il valore di documento. Infatti, lasciato da parte il paesaggio, egli raggiunse fama e ricchezza ritraendo le vivaci vie di Parigi, le radunanze sportive, e i salotti della vita mondana, con le personalità più spiccate raffigurate in modo da poter essere riconosciute.

Ricordiamo la sua *Piazza della Concordia*, le *Corse a Longchamp*, il *Salotto della contessa Matilde*. La Galleria Nazionale di Roma possiede di tal genere il gran quadro delle *Corse d'Auteil*.

Cotesti adattamenti alla moda furono rimproverati al pittore dal Signorini e dal Cecioni, ma con poco risultato; chè il De Nittis, passato a Londra, ivi pure si conquistò tutto un pubblico entusiasta e generoso. Del resto i dipinti del De Nittis hanno innegabilmente meriti grandissimi; nella sua famosa *Place des Piramides*, e in altre vedute di Londra come quella del *Canon Bridge*, egli è insuperabile, sia pel modo di rendere l'atmosfera e di dar una special fisonomia agli edifici, sia per l'intuito nel riprodurre la vita e il carattere dei tipi e dell'ambiente.

« Egli cercava, scrive Ugo Ojetti, di dare ai suoi quadri l'impreveduto di quel che appare dal vetro di un coupé in corsa; da un lato, in primo piano, tutta in rilievo una figura tagliata a metà, poi un gran spazio vuoto con un cane o un bambino, poi laggiù a

destra una folla... Raggiunta l'unità della luce aperta, come non sapevano fare gli altri pittori delle eleganze parigine, immerse le sue figurine nell'atmosfera sotto i suoi bei cieli profondi, De Nittis si compiace addirittura dell'aneddoto (donde il suo grande e fulmineo successo in Inghilterra), della definizione dei tipi e delle mode, con un'esattezza, una grazia, una sveltezza così leggiadre, che a Parigi ancora vi è chi alla meglio lo imita ».

Nè è da credere che egli trascurasse la figura, chè certi suoi ritratti, certe scene di vita familiare all'aria aperta, sono di una distinzione, di un'evidenza, di un gusto da star alla pari colle creazioni analoghe dei migliori pittori francesi; e in ogni sua pennellata vi è la ricerca della luminosità, della ariosità che ricrea. Il De Nittis morì a soli trentott'anni nel 1884 a Parigi, dopo essersi fatta una fortuna ed esser divenuto, per i suoi meriti, per le sue relazioni col mondo artistico e letterario, una delle personalità più note del mondo parigino.

Anche a Napoli l'arte sua suscitò molta ammirazione e parecchi seguaci. Lo stesso Dalbono, pur dissentendo dall'acerba critica e dalle ostilità del gruppo di Portici, infuriato contro il Palizzi, e più ancora contro il Morelli, molto si giovò di quell'esempio, come di incitamento a render più ariose le sue vedute. Alceste Campriani (nato a Terni nel 1848) studiò a Napoli col De Nittis, e si fece una maniera sua, caratteristica, nel paesaggio specialmente, per la larghezza della pennellata. La Galleria di Roma ha due dipinti di cotesto pittore: *Scirocco sulla costiera d'Amalfi* e *Mattino*.

I paesisti napoletani si compiacciono tutti della diffusa e liquida luminosità del cielo, immenso e aperto, e prediligono le note di colore chiare, ridenti.

Tipico per questo riguardo può dirsi Giuseppe Casciaro (nato a Ortello presso Lecce nel 1862) che, seguendo il Michetti e il De Nittis, si giova con grande vantaggio della pittura a pastello, e crea dei veri gioielli di grazia e di vivacità nei suoi quadretti freschissimi.

Carlo Brancaccio (nato a Napoli nel 1861), Francesco Mancini, napoletano, Giuseppe Carelli (nato a Napoli nel 1858), figlio ed erede in arte di Cornelio, meriterebbero di essere ricordati partitamente, e con loro molti altri buoni paesisti; ma lo spazio ormai vien meno e ancora dobbiamo soffermarci dinanzi a colui che fu, dopo il sessanta, la più meravigliosa estrinsecazione dall'arte meridionale: Francesco Paolo Michetti.

L'Abruzzo, donde quel giovane portentoso veniva, fu nell'ottocento feracissimo di artisti fervidi, aventi quasi tutti una predominante facoltà evocatrice, veristica, sensuale, che ama rivelarsi con tecniche nuove e stupefacenti e sembra costituire uno special dono della razza. Basti ricordare Gabriele d'Annunzio, che tutti i suoi conterranei sorpassa e riassume. Dall'Abruzzo eran venuti a Napoli, oltre al Bonolis, anche i Palizzi, fortissimi veristi, e un altro giovane artista, Teofilo Patini (nato a Castel di Sangro nel 1840, morto nel 1906), solo di un decennio maggiore del Michetti. Egli si rese celebre per i suoi quadri d'intenti sociali raffiguranti scene di miseria, come l'*Erede*, che, esposto nel 1881 a Milano, contese il primato nello stesso genere al *Proximus tuus* dello scultore d'Orsi; poi nel 1884 dipinse *Vanga e latte* e nell'87 *Bestie da soma*, tratti con innegabile vigoria rappresentativa da scene della vita abruzzese. Oggi cotesto genere è passato di moda e quel che allora pareva bello, stupefacente, appare ormai grottesco e sforzato; ma il potere dell'artista a raggiunger l'effetto voluto è innegabile.

Francesco Paolo Michetti nacque a Tocco Casauria (Chieti) nel 1851. Mortogli il padre, ed essendo la madre sua passata a seconde nozze, si recò a Chieti e a quelle scuole tecniche apprese i primi elementi del disegno dando così evidenti prove di singolare disposizione per la pittura, che a diciassette anni ebbe dalla Provincia un piccolo assegno mensile, per recarsi a studiare a Napoli. Mancando di protezioni non fu ammesso all'Accademia; ma vi si cacciò da sè a studiar la sera, alla scuola di nudo. Edoardo Dalbono racconta, che essendosi una sera, per caso, recato dietro ai banchi, in un angolo oscuro della gran sala dove il modello era in posa, scorse appiattato un ragazzo, scuro come un mulatto, con due occhi lucidi e impertinenti, vestito di panno turchino come un capraio,

500. — Francesco Paolo Michetti: Corteo nuziale.
(Per cortesia del Cav. Nino Pesaro, Milano).

che su un grosso pezzo di carta disegnava. Il Dalbono, ammirata la bellezza del disegno dell'ardito ragazzo, ottenne di fargli frequentare liberamente l'Accademia; e cominciò così per il Michetti un periodo di fervidissimo lavoro. Egli si applicò specialmente a ritrar animali ed ogni altro oggetto dal vero, al modo del Palizzi, ma con tale vivacità e tali nuovi e strani accorgimenti tecnici, da mandar in visibilio tutti i conoscitori, entro il ristretto gruppo delle sue conoscenze. Nella primavera del settanta, ammonito in seguito ad uno dei soliti tumulti studenteschi, si sdegnò fieramente e non volle più saperne dell'Accademia; e benchè il Morelli cercasse di placarlo e di incoraggiarlo, se ne tornò in Abruzzo a lavorar da solo. Qualche saggio suo già era stato venduto a Parigi, e quando egli mandò colà qualche formosa pastorella d'Abruzzo, il negoziante d'arte Reutlinger lo volle presso di sè e fissò con lui un contratto, con non poca invidia di quanti, dopo infiniti studi, si vedevano sorpassare da un ragazzo poco più che principiante. Ma all'esposizione del 1877 si ebbe la spettacolosa, formidabile apparizione del capolavoro: *La processione del Corpus Domini*, che fra il più vivo entusiasmo rese il nome del suo autore famoso in tutta Italia. Per renderci conto dell'impressione suscitata nel pubblico d'allora bisogna pensare che quel colossale dipinto non era soltanto la manifestazione della bravura straordinaria di un pittore,

501. — Francesco Paolo Michetti: Il voto.

ma la rivelazione della bellezza pittoresca dell'Abruzzo, con le sue cerimonie religiose semipagane, coi suoi costumi antichi, vivacissimi e strani.

Sulla scalinata di una bella chiesa romanica appare, uscendo dalla porta maggiore spalancata, il prete, adorno del piviale fiammante, coll'ostensorio d'oro sotto il baldacchino; intorno e dietro a lui stanno i confratelli in cappe turchine e violette, coi ceri, con le lanterne e i pali ornati di verzura, preceduti dalle donne, che tengono fra loro i bimbi nudi, adorni d'oro e di gemme come dei piccoli idoli, bellissimi nella morbida soavità delle carni, nella varia espressione dei volti. Su per la scalinata un tumulto di figure e di colori: gli spettatori, e specialmente le donne, pregano e applaudono, ridono e gettan rose, e il capobanda guida la sua squadra di contadini musicanti, che batton la grancassa e soffiano negli ottoni infiorati. Tutto si muove, e vibra; par quasi di sentire il soffio del vento, che porta i fiori e fa tremare i drappi e propaga lontano, per la campagna, sotto il cielo azzurro, ridente lassù in un angolo al di là della chiesa, lo scoppio del petardo, acceso lì davanti a noi da un contadino, il quale si ritrae rapido, squilibrandosi in avanti con una smorfia e par debba cadere fuori del quadro. Colori e luci inseguono, come in un'orgia, i movimenti istantanei di quella folla ed entrano nei nostri occhi con violenza indimenticabile. Non penombre, non piani degradanti lontano, non unità di luce: tutto è dipinto a fior di tela e balza avanti e grida. Una simile pittura può bensì aver avuto le sue origini nell'arte del Fortuny, arte tutt'occhio e tutta apparenza, che già si praticava da molti fra noi, ma certo nessuno ancora l'aveva trattata con tanta convinzione, con tanta spavalderia. Nel 1880 il Michetti espose a Torino diversi quadri ad olio: la *Domenica delle Palme*, che

ripeteva con più calma il motivo del *Corpus Domini*, i *Pescatori di tondine* e una *Impressione dell'Adriatico*, dove la visione del paese e del mare è presentata con un calore descrittivo, con un'evidenza veramente d'annunziana, del Gabriele d'Annunzio d'allora, legato al nostro pittore da fraterna amicizia. Una serie ricchissima di studi, sorprendenti per gusto e per bravura; con pastorelle d'Abruzzo e innamorati e contadine e bimbi, tutti colti dal vero, ma tutti ravvivati dalla fantasia, prima ancora che dal pennello impareggiabile dell'artista, piacque molto ed ebbe fortuna all'esposizione di Milano del 1881, senza però nulla aggiungere alla fama del Michetti; chè anzi si credette egli fosse per perdersi, in quel genere tutto affettuosa dolcezza, e seduzione. Ed egli invece, senza partirsi mai dalla sua terra, meditava il grande quadro di soggetto cupo, quasi selvaggio, dove la superstizione

502. — Francesco Paolo Michetti: Processione degli storpii.

non apparisce più lieta e festosa, ma quale una forza tirannica, che schiaccia l'uomo davanti all'idolo. Il *Voto* fu esposto per la prima volta a Roma nel 1883. Nella chiesa di Miglianico, villaggio vicino a Francavilla, ove egli era andato a stabilirsi, come un romita, in un vecchio convento, il Michetti aveva veduto la testa d'argento di S. Pantaleone, contenente la reliquia; egli aveva anzi aiutato un fotografo a riprodurla, suscitando le fiere invettive e le minacce dei contadini, che si eran ritenuti offesi nel loro santo e avevan creduto vederne subito dopo la vendetta, in una terribile tempesta, caduta sui loro campi.

L'immagine di quell'idolo nella chiesa oscura, il ricordo delle scene barbare di adorazione e di prosternazione, vedute in altri santuari, suscitarono nel pittore la visione del quadro impressionante. La testa d'argento sta su un tappeto posata in terra fra i candelabri accesi; i contadini, gettati carponi, avanzano dalla porta facendo croci con la lingua, e giunti presso l'idolo lo abbracciano con la bava alla bocca, in uno stato di delirio spasmodico; la folla all'intorno urla e prega; vi sono infermi, che mostrano le loro infermità, uomini e donne, vecchi e bambini coi ceri in mano, con gli occhi fuor dell'orbita, che, estasiati supplicano tutti il miracolo, mentre il prete indifferente e quasi sogghignante, inginocchiato presso la reliquia, benedice con l'aspersorio. È la stessa ridondanza, la stessa

503. — Francesco Paolo Michetti: La figlia di Jorio.
(Istituto Arti Grafiche di Bergamo).

foga, la stessa violenza di rilievo, che fa balzar le figure in avanti, quasi fuor della tela, la stessa cruda evidenza di particolari senza unità di luci che giustifichino le parti lasciate incompiute, lo stesso spirito e lo stesso procedimento tecnico del *Corpus Domini*, ma la cupa atmosfera di delirio che incombe su tutti, fa che il *Voto* segni un gran passo avanti nell'arte del Michetti. L'enorme successo popolare ottenuto dal quadro a Roma vinse le riserve e le opposizioni, non certo infondate, dei pittori e dei critici d'arte e la gran tela fu comperata per la Galleria nazionale. Pure l'artista sapeva di poter giungere ad una meta ancor più alta, e forse sentiva il bisogno di essere più semplice, più equilibrato, per meglio far valere la propria forza.

504. — Gaetano Esposito: La grotta delle ninfe.
(Firenze, Galleria Pisani).

Le opere esposte dal 1883 al 1895 non meritano di essere ricordate; i ritratti tanto esaltati dal d'Annunzio, sono meno che mediocri; le acqueforti, i paesaggi, non aggiungono molto alla fama del loro autore. Ma venne finalmente il capolavoro, che il Michetti meditava da venti anni, tentando di fermarlo in disegni, o in bozzetti; egli s'era proposto di rappresentare, sempre seguendo le costumanze del suo fiero Abruzzo, la donna perseguitata senza ritegno dal cupo desiderio dei maschi, la bandita, colei che è condannata senza remissione dalla rigida morale della famiglia, fatta crudele sotto l'impero della religione. Nella tela esposta nel 1895 a Venezia, e ora conservata nella Galleria di Berlino, la *Figlia di Jorio*, la cagna randagia, passa correndo nel fango del sentiero, con le vesti alzate sulle gambe forti e si fa schermo del mantello rosso, rialzato sopra il capo, contro i sei uomini che dal ciglione sovrastante la guardano bramosi, giovani e vecchi, schernitori o adoratori estasiati, mentre sul fondo s'erge bianca la Maiella. La grande semplicità, che

giova all'evidenza del soggetto, e dal punto di vista pittorico la distribuzione bellissima e plastica dei piani, le note del colore, più accese là dove più acuta vibra la tragedia e il modo nuovo e strano di tagliar il quadro, tanto che l'ultimo uomo in piedi sul ciglione rimane decapitato dalla cornice, la mirabile sobrietà dei particolari, anche nel rendere i bei costumi di Orsogna, tutto contribuisce a far del dipinto l'opera perfetta, per quel che l'arte sensuale e veristica del Michetti poteva dare.

I dipinti del nostro artista ebbero grandissima voga, oltre che in Francia, in Germania; l'Imperatore gli acquistò il *Corpus Domini* e nel 1896 passò a Berlino anche la *Figlia di Jorio* con tutti gli altri quadri e studi. Qualche anno dopo venne organizzata colà una esposizione delle sue opere, che riuscì ammiratissima. D'allora in poi il grande abruzzese, che all'esposizione del 1900 a Parigi mandò due grandi tempere, i *Serpenti* e gli *Storpi*, in cui sono ripresi il soggetto e la maniera del *Voto*, e alle ultime mostre di Venezia espose qualche saggio, non si è affermato più con opere d'importanza. Egli vive raccolto e meditabondo nel suo eremo di Francavilla, in continuo studio e in assidue prove di nuove tecniche. Già a Napoli, da studente, aveva appreso a dipingere a pastello, alla settecentesca, giovandosi di quel sistema per rendere più opaca e più sfumata la sua pittura; usò molto la tempera, il guazzo ed ogni più variato procedimento, che rendesse, non solo più efficace, ma insieme più spedita l'espressione di quel che gli ferveva dentro.

L'arte del Michetti è l'ultimo sprazzo di luce, i detrattori direbbero l'ultimo fuoco d'artificio, della pittura napoletana, che era venuta languendo dopo la bella fioritura durata dal '60 all'80, quando, intorno al Palizzi e al Morelli, si affermavano Gioacchino Toma, Francesco Netti, Edoardo Dalbono, Camillo Miola, Giuseppe Boschetti, e insieme al Michetti, nella famosa esposizione del 1877, facevano le prime prove il Mancini, e scultori della forza di Vincenzo Gemito e di Achille D'Orsi.

Parecchi altri artisti sembravano, in quelle prime esposizioni, dare affidamento di forti qualità personali; ma, col passare degli anni, non seppero che ripetersi e peggiorare, laddove l'artista che voglia vivere nella gloria deve continuamente rinnovare e sorpassare sè stesso.

Molto ammirato era stato, ad esempio, nella mostra del 1877, Giacomo Di Chirico (nato nel 1844 a Venosa, morto a Napoli in manicomio nel 1884), autore di un bello *Sposalizio in Basilicata*; ma già nell'80 a Torino egli non manteneva quanto aveva promesso.

Michele Cammarano (nato a Napoli nel 1849) si era fatto applaudire nel 1872, all'esposizione di Milano, con la sua *Carica dei bersaglieri*, come uno dei più spigliati nostri pittori di battaglie; e ancor nel 1877 veniva ammirato a Napoli per il suo *Covo di briganti*, e, benchè ormai troppo artificioso e sforzato nei contrasti, teneva ancor degnamente il suo posto a Roma nel 1883, con la *Battaglia di S. Martino*. Ma chi oggi, nella Galleria nazionale di Roma, guardi la sua *Battaglia di Dogali*, non può a meno di sentirsene urtato, tanti sono i difetti del disegno, tanto è sgradevole lo stridere dei colori e assoluta la mancanza di idealità in quella evocazione di sì doloroso olocausto di eroi.

Al brillantissimo esordio artistico di Gaetano Esposito (nato a Salerno nel 1858), pittore che si fece dapprima ammirare a Napoli nel 1877, poi a Torino nel 1880, dove col suo *Cristo fra i bimbi* difese l'onore dei giovani napoletani, seguì invece un'opera tutta degna, in cui vediamo svolgersi finissime ricerche coloristiche.

Parecchi altri pittori egregi uscirono del resto dall'Istituto di Napoli, quando il Palizzi e il Morelli ne tenevano la direzione; tali: Vincenzo Volpe (nato nel 1856 a Grottaminarda), che trattò con nuovo gusto il quadretto di genere; Vincenzo Migliaro (nato nel 1858 a Napoli), gustosissimo nelle sue vedute della vecchia Napoli; Salvatore Postiglione (nato a Napoli nel 1861), che mostra nei suoi quadri storici un vivacissimo ingegno; Giuseppe de Sanctis (nato a Napoli nel 1858), che completò la sua educazione a Parigi, temprando le doti istintive di colorista in luminosità tenui e delicate. Ma nessuno di cotesti artisti s'impose veramente alla nostra attenzione; nè essi procedono uniti

505. — Lionello Balestrieri : Beethoven.

con uno speciale indirizzo innovatore, che dia una fisonomia caratteristica a tutta la scuola. È per ciò giustificata una certa sfiducia del pubblico verso la pittura napoletana degli ultimi tempi; ma giova a questo proposito notare che molti meridionali, più che da Napoli si sentono oggi attrarre da Roma (lo abbiamo veduto per il Mancini ed il Lionne), quando non passano addirittura a Parigi e colà quasi dimenticano la loro origine.

Di tratto in tratto dal forte ceppo della tradizione morelliana scoppia ancor qualche fulgida scintilla. Ricordiamo l'impressionante *Beethoven* di Lionello Balestrieri (nato a Cetona in provincia di Siena nel 1873, ma educato a Napoli), che tanti spiriti commosse all'esposizione di Venezia del 1901, per la profondità del sentimento, più che per veri pregi artistici. Un quadro fortunato però, non è in generale sufficiente a dar la giusta misura di un pittore e il Balestrieri non ha più prodotto nulla di veramente notevole.

Dei giovani pittori napoletani, ai quali non manca certa genialità, non è qui il caso di far parola; poichè non sarebbe possibile pronunciar intorno ad essi dei giudizi sicuri e definitivi; è sperabile tuttavia che la grande tradizione del Morelli, del Toma, del De Nittis, del Michetti, trovi degni continuatori.

PITTORI SICILIANI.

Benchè Napoli attragga a sè quasi tutte le forze vive del nostro mezzogiorno. pure il presente studio intorno al rinnovamento artistico dell'Italia risorta a nazione, non potrebbe dirsi compiuto, senza un breve accenno alla Sicilia, che, bellissima com'è, doveva pure risvegliar nei suoi figli il desiderio di celebrare i suoi molteplici, incantevoli aspetti.

Quei pittori siciliani infatti, che primeggiano fra i loro conterranei non solo, ma tengono un posto d'onore fra gli artisti italiani: Francesco Lojacono, Achille Leto, Ettore de Maria Bergler, sono tutti paesisti e tutti innamorati del loro sole e del loro mare. Ma procedendo per ordine cronologico diremo prima di un altro artista, fra i siciliani non trascurabile.

Giuseppe Sciuti (nato nel 1835 a Zafferana Etnea) apprese i primi elementi dell'arte a Catania dallo scenografo De Stefani, poi dal Gandolfo; ma studiò in seguito e soggiornò a Firenze, a Napoli, a Roma, e si accostò a quel gruppo di pittori di storia animati da intenti veristici, che fa capo al Maccari. Egli espose a Catania le sue prime opere: *La Vedova* e la *Tradita*, che il Municipio acquistò a titolo di incoraggiamento; più tardi il Municipio di Palermo comperò *I funerali di Timoleone*, e Florio gli fece decorare il salone del suo palazzo; a Catania egli dipinse anche il telone del Teatro, raffigurante Ruggero di Lauria. Imponenza decorativa, evidenza di racconto, realismo vigoroso, per quanto spesso piatto e volgare, sono le caratteristiche dei suoi dipinti, che talvolta assumono proporzioni colossali. Lo Sciuti dipinse molto; ma basti vedere la grande tela della Galleria di Roma: *Restauratio aerarii*, con le romane che portano i gioielli ai consoli, per farsi un'idea di quel suo genere d'arte troppo veristica e materiale. Ricordiamo ancora Ettore Cercone (nato a Messina nel 1850), noto per il quadro: *Caracciolo che domanda cristiana sepoltura*, acquistato dal Governo pel Museo di S. Martino a Napoli; e passiamo senz'altro ai paesisti.

Francesco Lojacono (nato a Palermo nel 1841) deriva la sua magnifica sapienza di ritrar dal vero dal Palizzi, del quale fu allievo a Napoli, sino a che Garibaldi non venne a chiamar la gioventù sotto le bandiere d'Italia. Il Lojacono non mancò all'appello nemmeno ad Aspromonte.

Fra i pittori d'Italia nessuno più di lui ama il mare, il mare della sua isola, che si stende chiaro sotto il sole, che s'addentra cupo fra le scogliere. Chi ha veduto uno dei suoi dipinti, ad esempio i *Pescatori d'ostriche*, premiati con medaglia d'oro, e la *Pesca delle vongole*, o il *Golfo di Palermo*, non può dimenticare l'incanto di quella serenità luminosa e di quella frescura. Forse il suo dipingere è troppo fine, troppo liscio, l'insieme troppo lucente; ma chi può veder nebbioso il sole di Sicilia, chi non distingue netti in

quella luce tutti gli oggetti, anche se lontani? All'Esposizione di Roma del 1883, dove si affermò il paesaggio italiano col Vertunni, col Boggiani (*Raccolto delle castagne*) e col Bezzi (*Molino sull'Adige*), col Calderini e col Delleani, Lojacono fu molto onorato; e di poi le opere sue trovarono sempre le più festose accoglienze, specialmente nelle Esposizioni di Venezia e di Roma.

Achille Leto (nato a Monreale nel 1844, morto a Capri nel 1913) più che alla Sicilia appartiene al gruppo dei nostri più vivaci innovatori, alla scuola di Portici, ai seguaci dei macchiaioli a Firenze e degli impressionisti a Parigi.

Venne a Napoli attratto dalla fama del Morelli; e si legò quivi in amicizia col De Nittis. Dal 1878 al '79 dimorò a Firenze e con bellissimi saggi di quel suo fare sciolto e vivacissimo, che oggi ancora possiamo ammirare nei suoi quadretti: *Lung'Arno*, *Lungo Mugnone*, o nella *Passeggiata alle Cascine* alla Galleria Pisani, si fece notare ed apprez-

506. — Achille Leto: Alle Cascine (Firenze).
(Per cortesia del Cav. Nino Pesaro, Milano).

zare per modo che il Goupil lo chiamò a Parigi. Quivi, in mezzo alla compagnia di tanti uomini di genio e allegri camerati, De Nittis, Morelli, Mancini, Gemito, Signorini, ai quali si univano pittori e letterati francesi, trascorse il tempo suo più felice. Si deve a quel periodo il quadro: *Dopo la tempesta*, che può dirsi il suo capolavoro. Ritornato in Italia per curarsi di una grave malattia che lo minava, fu festeggiato dai pittori d'avanguardia, a Roma nel 1883 e a Napoli alla Promotrice del 1885, col suo quadro *Iris*, oggi alla Pinacoteca di Capodimonte, e coi *Funari di Torre Annunziata*, della Galleria Nazionale di Roma.

Per salute si stabilì negli ultimi decenni a Capri, dove continuò a lavorare mantenendo viva la sua fama con l'invio di quadri nei nostri centri maggiori. La Galleria d'arte moderna di Venezia ebbe nel 1910 in dono dal Re il suo quadro *Marina di Castello*. La tempra meridionale appare in lui evidente, ma raffinata da tanti studi e dal soggiorno in ambienti diversi.

Ettore De Maria Bergler, sebbene nativo di Napoli (1851), va annoverato fra i siciliani perchè dimora nell'isola e perchè tutta la sua attività, tutta la sua arte egli ritrae da essa.

507. — Francesco Lojacono: Dall'Ospizio marino.
(Vasari, Roma).

Più che dal Lojacono, egli apprese dal Dalbono il colorir fluido, limpido, con effetti tenui di colore senza ombre, eppur vivaci. Si fece molto apprezzare a Roma nel 1883 con *Bassa marea* e più tardi con altri paesaggi marinareschi siciliani, come *Spiaggia di Valdese, Al sole, Mare di Sicilia, Ai bagni.* Trattò anche la pittura decorativa nel Teatro Massimo di Palermo e nella Sala di Villa Igea, con vivacità e con bravura.

Fra i giovani siciliani, alcuni dei quali, come Piero De Francisco, si son fatti buon nome, non è ancor sorto colui che affermi la propria superiorità.

È però confortevole constatare come, a Napoli non solo, ma in tutta l'Italia meridionale, dove le tradizioni artistiche erano così scarse, si sia ormai diffusa la cultura artistica e dovunque sorgano desideri e speranze di opere nuove ed eccellenti.

508. — Giovanni Segantini: Il tosatore.
(Collezione E. H. Crone, Amsterdam).

INDICE DEGLI AUTORI

Abbati (Giuseppe), 543.
Abbey (E. A.), 245.
Achen (Giorgio), 375.
Adam (L.), 196.
Ademollo (Carlo), 528.
Adler (Giulio), 212.
Affanni (Ignazio), 510.
Agneessens (Edoardo), 312.
Agricola (Filippo), 552.
Allebé (Augusto), 253.
Allston (Washington), 240.
Alma Tadema (Lorenzo), 233.
Altamura (Saverio), 586.
Alt (Rodolfo von), 367.
Aman-Jean, 205.
Ancher (Anna), 375.
Angeli (Enrico von), 371.
Angelini (Costanzo), 567.
Anglada y Camarasa (Ermen), 393.
Apol (Luigi), 281.
Appiani (Andrea), 400.
Aranda (Jose Jimenes), 391.
Arienti (Carlo), 417.
Arnesen (Borghild), 380.
Artan (Luigi), 314.
Artz (Adolfo), 280.
Aubertini (Fr.), 195.
Avy, 196.
Avondo (Vittorio) 473.
Azeglio (Massimo d'), 417.

Baertsoen (Alberto), 321.
Bail (Giuseppe), 196.
Bakker Korff (Alessandro Ugo), 251.
Balestrieri (Lionello), 607.
Balla (Giacomo), 566.
Banti (Cristiano), 538.
Barabino (Niccolò), 505.
Barilli (Cecrope), 510.
Baron (Teodoro), 314.
Barrau, 393.
Bartels (Giovanni von), 358.
Barthold (Manuele), 245.
Baschet (Marcello), 200.
Bashkirtseff (Maria), 386.
Bastert (Nicola), 282.
Baud-Bovy (Augusto), 340.
Baudry (Paolo), 169.
Bauer (Mario), 287.
Bazzaro (Leonardo), 457.
Beccaria (Angelo), 465.
Begas (Carlo), 344.
Belloni (Enrico), 459.
— (Giorgio), 459.
Belloni (Carlo), 403.
Belly (Leone), 124.
Benczur (Gyula), 371.
Benjamin Constant (Gian Giuseppe), 163.
Benlliure y Gil (Josè), 391.
Benois (Alessandro), 387.
Benvenuti (Pietro), 327.
Béraud (Giovanni), 195.
Bergh (R.), 376.
Bernatzik, 371.
Béronneau, 212.
Bertea (Ernesto), 473.
Bertini (Giuseppe), 424.
Berton (Armando), 195.
Beruete (Aureliano de), 393.
Besnard (Paolo Alberto), 190.
Besson, 212.
Bezzi (Bartolomeo), 503.
Bezzuoli (Giuseppe), 528.
Bianchi (Mosè), 436.
Bignami (Vespasiano), 459.
Bilders (Giovanni Bernardo), 253.
Billotte (Renato), 195.
Bisschopp (Cristoforo), 254.
— Robertson (Susanna), 300.
Bjork (Oscar), 376.
Blaas (Eugenio), 482.
Blake (Guglielmo), 217.
Blanche (Giacomo), 206.
Blechen (Carlo), 347.
Bles (David), 251.
Bloeme (Adriano de), 252.
Blommer (Nils), 375.
Blommers (Bernardo Giovanni), 281.
Blomsted, 381.
Boberg (Anna), 379.
Bock (Teofilo de), 282.
Bodmer (Carlo), 337.
Boecklin (Arnoldo), 388.
Bogoliuboff (Alessio), 383.
Boilly (Luigi Leopoldo), 63.
Boissard de Boisdenier (Ferdinando), 128.
Boldini (Giovanni), 520.
Bologna, 473.
Bompard (Maurizio), 201.
Bonheur (Maria Rosa), 91.
Bonington (Riccardo Parkes), 213.
Bonnat (Leone), 142.
Bonolis (Giuseppe), 568.
Bonvin (Francesco), 120.
Bordes, 195.
Borgen, 380.
Borghesi (Giambattista), 509.
Borovikovsky (Vladimiro), 383.
Borrani (Edoardo), 543.
Borsa (Emilio), 458.
Bortoluzzi (Millo), 504.
Bosboom (Giovanni), 258.
Boschetto (Giuseppe), 591.
Bossi (Giuseppe), 403.
Boudin (Eugenio), 180.
Bouguereau (Guglielmo), 129.
Boulenger (Ippolito), 314.
Bouvier, 442.
Bouvin (Francesco), 120.
Braekeleer (Enrico de), 308.
Brancaccio (Carlo), 596.
Brangwyn (Franco), 239.
Brass (Italico), 504.
Breitner (Giorgio Enrico), 285.
Breslau (Luisa), 340.
Bresolin (Domenico), 500.
Bressanin (Vittorio), 492.
Breton (Giulio), 116.
Brouillelt (Andrea), 196.
Brown (Jord Madox), 218.
Brozik (Vasclam), 371.
Brullow (Carlo), 383.
Bruni (T. L.), 383.
Buffet (Amedeo), 202.
— (Paolo), 202.
Bukovac (Biagio), 371.
Burnand (Eugenio), 339.
Burne-Jones (Edoardo), 229.
Busi (Luigi), 514.
Bussy (Simone), 212.
Butin (Ulisse), 187.

Cabanel, 128.
Cabianca (Vincenzo), 482.
Cabutti, 473.
Caffi (Ippolito), 478.
Cairati (Gerolamo), 459.
Calame (Augusto), 337.
Calderini (Marco), 473.
Cals (Adolfo Felice), 119.
Campriani (Alceste), 596.
Cammarano (Michele), 604.
Camino (Giuseppe), 465.
Camuccini (Vincenzo), 551.
Canella (Giuseppe), 417.
Cannicci (Nicolò), 347.
Carbonero (Josè Moreno), 392.
Carcano (Filippo), 439.
Cardona, 393.
Carelli (Giuseppe), 596.
Carena (Felice), 476.
Carlandi (Onorato), 563.

Carmignani (Giulio), 510.
— (Guido), 510.
Carnevali (Giovanni detto Piccio), 418-423.
Carrière (Eugenio), 192
Caro Delvaille, 195.
Carstens (Asmus Jacob), 342.
Casas, 393.
Casciaro (Giuseppe), 596.
Casorati (Felice), 505.
Cassatt (Mary), 245.
Cassioli (Amos), 528.
Castelli (Alessandro), 563.
Castelucho, 393.
Cazin (Gian Carlo), 173.
Celentano (Bernardo), 587.
Cellini (Giuseppe), 562.
Cercone (Ettore), 607.
Cézanne (Paolo), 182.
Chabas (Paolo), 196.
Chase, 245.
Chassériau (Teodoro), 98.
Chauchet-Guilleré, 212.
Checa, 393.
Chenavard (Paolo), 94.
Chéret (Giulio), 191.
Chialiva, 473.
Chiesa (Pietro), 459.
Chini (Galileo), 550.
Chudant, 201.
Ciamberlani, 335.
Ciardi (Emma), 503.
— (Giuseppe), 503.
— (Guglielmo), 500.
Ciseri (Antonio), 528.
Claus (Emilio), 320.
Clays (Paolo Giovanni), 314.
Clerici (Antonio), 513.
— (Gaetano), 513.
Coghetti (Francesco), 417, 555.
Cogniet (Leone), 54.
Coleman (Enrico), 463.
Collin (Raffaele), 166.
Conconi (Luigi), 459.
Conder, 239.
Consoni (Nicola), 558.
Constable (Giovanni), 215.
Constant (Giovanni Giuseppe Beniamino), 160.
Copley (Giovanni), 240.
Corcos (Vittorio Matteo), 550.
Cormon (Fernando), 160.
Cornelius (Pietro von), 343.
Cornienti (Cherubino), 423.
Cornu (Sebastiano), 93.
Corot (G. Battista Camillo), 84.
Costa (Nino), 399, 544, 561.
Costantini (Battista), 504.
Cottet (Carlo), 201, 210.
Courbet (Gustavo), 112.
Courtens (Franco), 314.
Couture (Tommaso), 98.
Cremona (Tranquillo), 431.
Czok, 371.

Dagnan-Bouveret (Pascal Adolfo Giovanni), 187.
Daiwaille (Giovanni Augusto), 248.
Dalbono (Edoardo), 593.
Dall'Oca Bianca (Angelo), 499.
Dalsgaard (Cristiano), 373.
D'Andrea, 477.
Dannat (Guglielmo T.), 245.
Darif (Giovanni), 414.
Da Rios, 485.
Daubigny (Carlo Francesco), 87.
Dauchez (Andrea), 205.
Daumier (Onorato), 120.
David (Giacomo Luigi), 1, 17.
Dawant (Alberto), 195.
De Albertis (Sebastiano), 428.
De Avendano (Serafino), 506.
Decamps (Alessandro Gabriele), 68.
De Carolis (Adolfo), 562.
Déchenaud, 196.
De Cock (Saverio), 314.
De Francisco (Piero), 611.
Degas (Edgardo Ilario Germano), 178.
De Goumois, 341.
De Gregorio (Marco), 594.
Dehodencq (Alfredo), 123.
Delacroix (Eugenio), 46.
Delaroche (Ippolito detto Paolo), 56.
Delassalle (Angelo), 212.
Delaunay (Elia), 140.
Delleani (Lorenzo), 473.
Delville (Giovanni), 334.
Delvin (Giovanni), 322.
Del Vivo, 568.
De Maria (Mario), 516, 563.
De Maria Bergler (Ettore), 608.
Demont-Breton (Virginia), 212.
Denis (Maurizio), 204.
De Nittis (Giuseppe), 594.
Dekinderen (Antonio), 296.
De Sanctis (Giuseppe), 604.
De Santis (Guglielmo), 561.
De Stefani (Vincenzo), 499.
Desvallières (Giorgio), 212.
Detaille (Edoardo G. Battista), 165.
De Tivoli (Serafino), 538.
Dettmann (Ludovico), 358.
Dewambez, 196.
Diaz (Narciso Ulisse), 83.
Di Chirico (Giacomo), 604.
Dinet (Stefano), 202.
Diotti (Giuseppe), 417.
Domingo (Francesco), 391.
Doucet (Luciano), 187.
Doudelet (Carlo), 335.
Drölling (Martino), 64.
Drugman (Giuseppe), 510.
Dubois (Luigi), 314.
Dubufe (Guglielmo), 195.
Duez (Ernesto), 187.
Dufau (Elena Clementina), 212.
Duhem (Enrico), 205.
Dupont, 299.
Duprè (Giulio), 78.
Duran (Carolus), 153.
Duyl-Schwarte (Teresa van), 300.
Duyts (Gustavo den), 314.

Eckcersberg (Cristoforo Guglielmo), 373.
Edelfelt (Alberto), 381.
Eiebakke, 380.
Eliot, 195.
Ensor (Giacomo), 334.
Esposito (Gaetano), 604.
Estienne (d'), 196.
Eugenio di Svevia (principe), 379.
Evenepoel (Enrico), 335.
Exner (Giulio), 373.

Fabris (Placido), 478.
Fabry (Emilio), 335.
Faccioli (Raffaele), 514.
Fantin-Latour (Enrico), 149.
Faruffini (Federico), 428.
Fattori (Giovanni), 543-547.
Faustini (Modesto), 562.
Favretto (Giacomo), 486.
Fédotow (Paolo), 383.
Ferencsy, 371.
Fergola, 571.
Ferragutti-Visconti (Adolfo), 459.
Ferri (Gaetano), 462.
Ferro (Cesare), 465.
Ferroni (Egisto), 348.
Ferrier (Gabriele), 166.
Feuerbach (Anselmo), 358.
Filhol y Granel, 393.
Flameng (Francesco), 169.
Flandrin (Ippolito), 93.
Fleury (Antonio Roberto), 158.
— (Giuseppe Roberto Nicola), 128.
Follini (Carlo), 473.
Fontana (Roberto), 442.
Fontanesi (Antonio), 465-470, 513.
Fornara (Carlo), 476.
Forsberg (Nils), 376.
Fortuny (Mariano José Maria Bernardo), 390.
Foster (Ben), 245.
Fourmois (Teodoro), 314.
Fracassini (Cesare), 558.
Fragiacomo (Pietro), 504.
Franzoni, 341.
Frédéric (Leone), 327.
Friant (Emilio), 188.
Frieseke (Federico), 245
Frölich (Lorenzo), 375.
Fromentin (Eugenio), 136.
Führich (Giuseppe), 343, 367.

Gabriel (Paolo Giuseppe Costantino), 257.
Gagliardi (Pietro), 558.
Gaibazzi (Giovanni), 510.
Gaillard (Claudio Ferdinando), 153.
Gallait (Luigi), 304.
Gallaud (Vittorio), 171.
Gallen (Ascel), 318.
Gamba (Enrico), 461.
— (Francesco), 465.
Gardier (du), 196.
Gartner (Edoardo), 347.
Gastaldi (Andrea), 462.
Gauguin (Paolo), 204.
Gay (Gualtiero), 245.
— (Nicola), 385.
Gebhardt (Edoardo von), 354.
Gérard (Francesco), 31.
Géricault (Teodoro), 38.
Gerle (Aronne), 376.
Gérôme (Leone), 128.
Gervex (Enrico), 188.
Ghedina, 478.
Gigante (Giacinto), 571.
Gignous (Eugenio), 441.
Gigoux (Gian Francesco), 60.
Gilbert (Renato), 196.
— (V.), 196.
Gilsoul (Vittorio), 323.
Gilsoul-Hoppe (Ketty), 323.
Gioli (Francesco), 548.
— (Luigi), 548.
Girardet, 339.
Girardot (L. A.), 202.
Girodet de Roucy (Anna Luigi), 28.
Giron (Ch.), 339.

Gleyre (Carlo), 97.
Gloersen, 380.
Gogh (Vincenzo van), 290.
Gola (Emilio), 459.
Golovine (Alessandro), 388.
Gonin (Francesco), 461.
Gordigiani (Michele), 532.
Gos, 341.
Goumois (de), 341.
Grandi (Francesco), 558.
Granet (Francesco Mario), 65.
Grasset, 339.
Grigoletti (Michelangelo), 478.
Grimelund (Giovanni M.), 380.
Gros (barone Antonio Giovanni), 32.
Grosso (Giacomo), 462.
Groux (Carlo de), 307.
Gude (Giovanni), 380.
Guérin (Ch.), 212.
— (Pietro), 27.
Guillaumet (Gustavo), 200.
Guillonnet, 196.
Guerra (Camillo), 568.
Guthrie (Giacomo), 239.

Haanen (Cecil van), 482.
Hagborg (Augusto), 376.
Haider (Carlo), 358.
Halonen, 381.
Hammershoi (Guglielmo), 375.
Hanicotte, 196.
Hansteen (Nils), 380.
Harpignies (Enrico), 125.
Harrison (Alessandro), 245.
Hassam (Childe), 245.
Haverman (Enrico F.), 296.
Hayez (Francesco), 404-414.
Hébert (Ernesto), 132.
Helleu, 195.
Henner (Gian Giacomo), 142.
Hennig (Ottone), 380.
Herkomer (Uberto von), 234.
Herterich (Lodovico), 358.
Heyerdahl, 380.
Heymans (Adriano Giuseppe), 314.
Hinna (Bernardo), 380.
Hitchcock (Giorgio), 245.
Hjerlow, 380.
Hodler (Ferdinando), 338.
Hoffbauer, 196.
Hofmann (Ludovico von), 364.
Homer (Winslow), 245.
Hove (Bartolomeo van), 250.
— (Uberto van), 251.
Huet (Paolo), 77.
Humbert (Ferdinando), 159.
Hunt (Guglielmo Holman), 227.
Hynais (Vojtech), 371.

Ilsted (Pietro), 375.
Induno (Domenico), 424.
— (Gerolamo), 428.
Ingres (Giovanni Augusto Domenico), 42.
Inness (Giorgio), 245.
Innocenti (Camillo), 566.
Irminger (W.), 375.
Isabey (Eugenio), 69.
Israëls (Giuseppe), 262.
— (Isacco), 287.

Jacobsen, 380.
Jacovacci (Francesco), 561.
Jacque (Carlo), 92.
Jaernfelt, 381.
Jank, 358.
Janmot, 93.
Jeanniot, 195.
Jerndorff (Augusto), 375.
Johansen (Viggo), 374.
Johnsen (H.), 380.
Jongkind (Giovanni Bertoldo), 259.
Joris (Pio), 561.
Josselin de Jong (Pietro de), 301.

Kampf (Arturo), 358.
Khnopff (Fernando), 333.
Kieland (Caterina), 380.
Klimt (G.), 371.
Klinger (Max), 362.
Klinkenberg (J. C. K.), 282.
Knaus (Luigi), 344.
Knoller (Martino), 400.
Knyff (Alfredo de), 314.
Kockert (Federico), 376.
Koekkoek (B. Cornelio), 250.
Konow (Carlo), 380.
Korovine (Costantino), 386.
Krafft (Per), 375.
Kröyer (Pietro Severino), 374.
Krüger (Francesco), 347.
Kruseman (Cornelio), 249.
— (Giovanni Adamo), 249.
Kuehl (Gottardo), 357.

Laache (Cristina), 380.
Laermans (Eugenio), 329.
Laen (Dirk Jan van der), 249.
La Farge (Giovanni), 243.
Lagye (Vittore), 307.
Lalaing (Giacomo di), 313.
Lamorinière (Francesco), 314.
Lancerotto (Egisto), 492.
Landi (Gaspare), 552.
Laparra, 196.
Larsson (Carlo), 376.
Laszlo (Fulop), 371.
La Touche (Gastone), 211.
Laurens (Alberto), 196.
— (Gian Paolo), 146.
— (I. Pietro), 196.
Laurent (Ernesto), 195.
Laurenti (Cesare), 496.
Lauth (F.), 196.
Lavery (Giovanni), 239.
La Volpe (Alessandro), 572.
Lebasque, 195.
Lecomte du Nouy, 196.
Lefebvre (Giulio), 158.
Lega (Silvestro), 539.
Legarde, 195.
Legrand (L.), 195.
Legros (Alfonso), 150.
Leibl (Guglielmo), 349.
Leistikow (Gualtiero), 358.
Lembach (Francesco von), 349.
Lepage (Giulio Bastiano), 183.
Lepère (Augusto), 195.
Lerolle, 195.
Leroy (Paolo), 201.
Le Sidaner (Enrico), 211.
Leslie (Carlo R.), 240.
Leto (Achille), 608.
Lévêque (Augusto), 334.
Levitan (Isacco), 387.
Levitzky (Demetrio), 383.
Leys (Enrico), 304.
Lhermitte (Leone), 189.
Liebermann (Max), 350.
Lies (Giuseppe), 307.
Liljefors (Bruno), 376.
Lionne (Enrico), 566.
Lipparini (Ludovico), 477.
Lobre, 195.
Lojacono (Francesco), 607.
Longhi (Giuseppe), 555.
Lotti (Vincenzo), 509.
Lundbye (Giovanni), 373.
Lunois, 202.

Maarel (Mario van der), 287.
Maccari (Cesare), 531, 558.
Mac-Even (Gualtiero), 245.
Madrazo y Agudo (José de), 389.
— y Kuntz (Federico de), 390.
Maggi (Cesare), 475.
Maignan (Alberto), 163.
Makart (Giovanni), 368.
Makowsky (Costantino), 383.
Malatesta (Adeodato), 513.
Maliavine (Filippo), 388.
Mancinelli (Giuseppe), 568.
Mancini (Antonio), 566.
— (Francesco), 596.
Manet (Edoardo), 175.
Marchesi, 510.
Marées (Giovanni von), 363.
Mariani (Cesare), 561.
— (Pompeo), 439.
Marilhat (Prospero), 86.
Maris (Giacobbe), 268.
— (Guglielmo), 273.
— (Matteo), 274.
Marius Pictor De Maria.
Marsigli, 568.
Marstrand (V.), 373.
Martel (E.), 212.
Martelli (Diego), 532.
Martin (Enrico), 199.
— (Omero), 245.
Martinez (Pinaro), 393.
Martini (Biagio), 509.
Mateyko (Giovanni A.), 367.
Matisse (H.), 212.
Mauve (Antonio), 275.
Max (Gabriele), 367.
Maxence, 212.
Meissonier (Gian Luigi Ernesto), 126.
Mehofer, 371.
Melbye (Antonio), 374.
Melchers (G.), 245.
Melida, 391.
Melville (Arturo), 239.
Mengarini (Pietro), 566.
Mentessi (Giuseppe), 524.
Menn (Bartolomeo), 337.
Menzel (Adolfo), 347.
Merson (Luca Oliviero), 164.
Mesdag (Enrico Guglielmo), 279.
— Van Houten (Sina), 280.
Meunier, 195.
— (Costantino), 316.
Meyer (Ernesto), 373.
Michel (Giorgio), 74.
Michetti (Francesco Paolo), 596-604.
Migliara (Giovanni), 417.
Migliaro (Vincenzo), 604.
Milcendeau, 212.
Milesi (Alessandro), 492.
Millais (Giovanni Everett), 221.
Miller (Riccardo), 245.
Millet (Gian Francesco), 105.
Minardi (Tommaso), 555.
Miola (Camillo), 591.
Mion (Luigi), 492.
Miti-Zanetti (Giuseppe), 504.

Moggioli (Umberto), 505.
Moia (Federico), 417.
Moll, 371.
Molmenti (Pompeo), 478.
Molteni (Giuseppe), 414.
Monet (Claudio Oscar), 180.
Montald (Costante), 335.
Monticelli (Adolfo), 124.
Morbelli (Angelo), 457.
Moreau (Gustavo), 137.
Morelli (Domenico), 396, 575-586.
Morgari (Paolo Emilio), 461.
Morot (Amato Nicola), 165.
Morren (Giorgio), 322.
Mosso (Francesco), 462.
Motte (Emilio), 335.
Mottez (Vittorio Luigi), 94.
Moussatof (Vittorio), 388.
Müller (Giovanni), 380.
Munkacsy (Michele Lieb), 368.
Münthe (Gherardo), 380.
Mussini (Luigi), 528.
Muzii (Alfonso), 509.
Muzzioli (Giovanni), 513.

Navez (Francesco Giuseppe), 303.
Netti (Francesco), 592.
Neuhuys (Alberto), 280.
Neuville (Alfonso de), 165.
Nézière (J. de la), 202.
Nicolet, 339.
Noci (Arturo), 566.
Nomellini (Plinio), 549.
Nono (Luigi), 491.
Nurse (Elisabetta), 245.
Nuyen (G. J. J. van), 250.

Oleffe (Augusto), 335.
Orchardson (Guglielmo Quiller), 238.
Orsel, 93.
Osterlind (Allan), 376.
Overbeck (Federico Giovanni), 343.
Oyens (David), 281.
— (Pietro), 281.

Pagliano (Eleuterio), 427.
Paietta, 485.
Pal (Ladislao de), 353.
Palizzi (Filippo), 572.
(Giuseppe), 576.
Panerai, 550.
Pasini (Alberto), 510.
Passini (Luigi), 482.
Pasternak (Leonida), 388.
Pastori, 473.
Patini (Teofilo), 596.
Pauli (Anna), 376.
— (Giorgio), 376.
Paulsen (Giulio), 374.
Pausinger (Clemente von), 371.
Pedersen (Viggo), 375.
Pelagi (Pelagio), 403.
Pellizza (Giuseppe), 475.
Pennasilico (Giuseppe), 509.
Périn, 93.
Perotti (Edoardo), 465.
Perret (Mario), 201.
Petersen (Eilif), 380.
Petiti (Filiberto), 566.
Pforr, 343.
Philipsen (Teodoro), 375.
Piacenza (Carlo), 465.
Piatti (Antonio), 459.
Pidal, 393.
Preneman (Giovanni Guglielmo), 248.
Preneman (Nicola), 248.
Pinelli (Bartolomeo), 551.
Piot (Renato), 212.
Pisa (Alberto), 520.
Pissarro (Camillo), 181.
Pittara (Carlo), 473.
Piumatti, 473.
Plageman (Carlo), 375.
Podesti (Francesco), 556.
Poggenbeek (G. J. H.), 282.
Pollastrini, 532.
Pollonera, 473.
Postiglione (Salvatore), 604.
Potter (Maurizio), 201.
Pradilla (Francesco), 391.
Preti (Cleofonte), 510.
Previati (Gaetano), 521-524.
Prinet, 205.
Prouvé (Vittorio), 195.
Prud'hon (Pietro), 34.
Puccinelli, 532.
Pugliesi Levi (Clemente), 473.
Puvis de Chavannes (Pietro Cecilio), 171.

Quadrone (G. Battista), 462.

Raffaelli (Gian Francesco), 193.
Ranault, 212.
Ranzoni (Daniele), 432.
Rayper, 473.
Régamei (Guglielmo), 154.
Regnault (Enrico), 154.
— (G. Battista), 26.
Rehfous, 341.
Renard (E.), 196.
Renoir (Augusto), 179.
Répine (Jlja Jesemovitch), 385.
Ribarz, 367.
Ribot (Teodulo), 152.
Ricard (Gustavo), 134.
Richemond (de), 196.
Ricketts (Ch.), 239.
Rico (Martino), 391.
Ripple Ronai, 371.
Rissanen, 381.
Robert (Leopoldo), 67.
— (L. P.), 339.
Robertson (Susanna), 301.
Roche (Alessandro), 239.
Rochegrosse (Giorgio), 196.
Rochussen (Carlo), 251.
Rodriguez (Raimondo), 391
Roelofs (Guglielmo), 247.
Roesler (Franz), 565.
Röhrich (Nicola), 384.
Roll (Alfredo Filippo), 185.
Ronner (Enrichetta), 300.
Rops (Feliciano Giuseppe Vittorio), 330.
Rosalès (Edoardo), 391.
Rosano (Federico), 594.
Rossetti (Dante Gabriele Carlo), 220.
Rossum Duchatel (F. O. J. von), 282.
Rotta (Antonio), 482.
— (Silvio), 499.
Rousseau (Teodoro), 80.
Roybet (Ferdinando), 152.
Royer (Enrico), 196.
Rusinol (Santiago), 393.
Rysselberghe (T. van), 322.

Sabatelli (Luigi), 403, 527.
Sabatte, 196.
Sacheri (Giuseppe), 506.
Sala (Paola), 460.
— (Vitale), 403.
Salmson (Ugo), 376.
Sandreuter (Giovanni), 338.
Sanesi, 532.
Sargent (Giovanni), 244.
Sartorelli (Francesco), 504.
Sartorio (Giulio Aristide), 563.
Scaramuzza (Camillo), 510.
Scattola (Domenico), 482.
— (Ferruccio), 505.
Schadow (Federico Guglielmo), 343.
Scheffer (Ary), 55.
Schelfhout (Andrea), 250.
Schiavon (Natale), 477.
Schiff (Roberto), 371.
Schnetz (Vittorio), 66.
Schnorr von Carosfeld, 364.
Schramm-Zittau (Rodolfo), 358.
Schwabe (Carlo), 340.
Schwartze (Giovanni Giorgio), 252.
Schwind (Maurizio von), 367.
Sciuti (Giuseppe), 607.
Scuri (Enrico), 418.
Segantini (Giovanni), 1, 16, 442-456.
Seitz (Alessandro), 556.
— (Lodovico), 556.
Selvatico (Lino), 496.
— (Luigi), 496.
Sernesi (Raffaele), 543.
Serow (Valentino), 386.
Serra (Enrico), 391.
— (Luigi), 514.
Sert (Giuseppe Maria), 393.
Servi (Giovanni), 414.
Sezanne (Augusto), 516.
Shannon (Carlo), 240.
Sibellato (Ercole), 505.
Siemiradsky (Enrico), 383.
Sigalon (Saverio), 53.
Signorini (Telemaco), 533.
Simi, 550.
Simon (Luciano), 209.
Simoneau (Francesco), 304.
Sinding (Ottone), 380.
Sisley (Alfredo), 182.
Sjoberg, 379.
Skarbina (Francesco), 357.
Skovgaard (Gioacchino), 375.
— (Niels), 375.
— (P. Ch.), 374.
Smargiassi (Gabriele), 571.
Sogni (Giuseppe), 414.
Somof (Costantino), 387.
Sonne (J. V.), 374.
Soot (Eylof), 380.
Sorbi, 550.
Sorolla y Bastida (Gioacchino), 392.
Sourikof (Vassili), 384.
Steinhausen (Guglielmo), 358.
Steinle (Giacobbe Edoardo von), 367.
Steinlen, 339.
Stella (Guglielmo), 482
Stengelin, 339.
Stevens (Alfredo), 310.
— (Giuseppe), 310.
Stobbaerts (Giovanni), 315.
Strata, 473.
Ström (Halfdan), 381.
Struys (Alessandro Teodoro Onorato), 323.
Stuart (Gilberto), 240.

Stuck (Francesco von), 362.
Sully (Tommaso), 240.
Szinyei-Merse (Paolo von), 371.

Tallone (Cesare), 462.
Tannoer (Maria), 380.
Tassaert (Ottavio), 100.
Tattegrein (Francesco), 195.
Tavernier (Andrea), 473.
Thaulow (Francesco), 381.
Teghestrom (Roberto), 376.
Ten Kate (Ermanno), 300.
Tholen (Guglielmo Bastiano), 288.
Thoma (Giovanni), 361.
Thomas (Enrico), 335.
Thomsen (Carlo), 375.
Tissot (Giacomo), 152.
Tito (Ettore), 492.
Tofano (Edoardo), 592.
Toma (Gioacchino), 588.
Tomaselli (Albano), 478.
Tommasi (Adolfo Lodovico), 549.
Toorop (Giovanni), 294.
Torchi (Angelo), 549.
Toulouse-Lautrec (Enrico de), 203.
Traballesi (Giuliano), 400.
Trecourt (Guglielmo), 418.
Troncy, 196.
Troostwijk (W. Giovanni van), 249.
Troyon (Costanzo), 87.
Trübner (Guglielmo), 358.
Turner (Giuseppe W.), 216.
Tusquets (Raimondo), 391.
Tuxen (L. R.), 375.
Tyr (Gabriele), 93.

Uhde (Francesco Carlo Ermanno von), 354.
Ulmann, 205.
Urrabieta (Daniele Vierge), 392.
Ussi (Stefano), 396, 528.

Vallet, 339.
Vallotton, 339.
Vasnetzow (Vittorio), 384.
Vautier (Carlo), 339.
— (Ottone), 339.
Venetzianow (Alessio), 383.
Vereschagin (Vassili Vassiliewitch), 384.
Verhaeren (Alfredo), 314.
Verhmeren (Federico), 373.
Vernet (Orazio), 53.
Verster (Floris), 289.
Verstraete (Teodoro), 319.
Vertunni (Achille), 592.
Veruda (Umberto), 499.
Verveer (Samuele Leonardo), 253.
Verwée (Alfredo Giacomo), 314.
Veth (Giovanni), 296.
Vighi (Coriolano), 516.
Vigne (Felice de), 307.
Villegas (Josè), 391.
Vitalini (Francesco), 566.
Vizzotto-Alberti (Giuseppe), 492.
Voerman (Gian), 289.
Vogel, 343.
Vollet (H.), 202.
Vollon (Antonio), 152.
Volpe (Vincenzo), 604.
Vuillard (E.), 212.
Wachs (Carlo Guglielmo), 347.
Wahberg (Alfredo), 376.
Walden (Lionello), 245.
Walker (Federico), 237.
Wallander, 379.
Wappers (Gustavo), 304.
Watts (Giorgio Federico), 231.
Wauters (Emilio), 312.
Weerts, 195.
Weir (Aldo), 245.
Weishaupt (Vittorio), 357.
Weissenbruch (Giovanni Enrico), 257.
Wentzel, 380.
Werenskiold (Enrico), 381.
West (Beniamino), 240.
Wiertz (Antonio), 312.
Wilhelmson (Carlo), 371.
Willems (Florent), 310.
Willette (Antonio), 191.
Wistler (Giacomo Mac'Neill), 241.
Witsen (G.), 299.
Wlasoff, 381.
Wroubel (Michele), 387.

Zamacoïs (Edoardo), 391.
Zandomeneghi (Federico), 485.
Zanetti-Zilla (Vettore), 504.
Zemplenyi, 371.
Zezzos (Alessandro), 492.
Ziem (Felice), 124.
Zilcken (Filippo), 299.
Zo, 196.
Zona (Antonio), 478.
Zorn (Andrea), 376.
Zügel (Enrico), 358.
Zuloaga Zabaleta (Ignazio), 392.
Zwart (Guglielmo de), 289.

INDICE DELLE TAVOLE

Pag.

Alberto Besnard: Testa di donna. Studio (Pastello, Collezione del signor Pietro Delbet) 1

Giovanni Antonio Gros: Cristina Boyer, prima moglie di Luciano Bonaparte (Parigi, Louvre) 17

Eugenio Delacroix: Donne di Algeri (Parigi, Louvre) 49

Gian Francesco Millet: Le spigolatrici (Parigi, Louvre) 81

Edgardo Degas: La ballerina (Parigi, Museo del Luxembourg) 105

Carlo Cottet: Luci di tramonto (Parigi, Museo del Luxembourg) 137

C. Federico Watts: La Vita e l'Amore (Parigi, Museo del Luxembourg) . 193

Giuseppe Israëls: Il figlio di un'antica razza (Amsterdam, Museo Municipale) . 217

Pag.

Giovanni Bosboom: Cortiletto di Nieuwkoop (Proprietà della signora Funke-Nyhoff di Amsterdam) 249

Leone Frédéric: La vecchia servente (Parigi, Museo del Luxembourg) . . 281

Max Liebermann: Nel quartiere degli ebrei, ad Amsterdam (Dresda, Collezione A. Rothermund) 345

Ignazio Zuloaga: Ritratti (Parigi, Museo del Luxembourg) 377

Tranquillo Cremona: Silenzio amoroso (Roma, Galleria di Arte Moderna) . 417

Giacomo Favretto: La Dama veneziana (Venezia, Galleria d'Arte Moderna) . 465

Gaetano Previati: Mammina (Proprietà della « Società per l'arte di Gaetano Previati ») 513

Domenico Morelli: Gli Ossessi (Milano, Casa di riposo dei musicisti) . . 569

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

PREFAZIONE.

Carlo Fornara: A Fontanalba V
Ettore Tito: Sulla laguna ivi
Giovanni Boldini: Ritratto di Whistler . . VI
C. Mancini: Indocina VII
Giovanni Segantini: Ave Maria . . . VIII
Giuseppe Miti Zanetti: Sosta IX

INTRODUZIONE GENERALE.

Fig. *Pag.*

1. Le Nain: Il maniscalco nella sua fucina 2
2. Nicola Poussin: Eco e Narciso . . 3
3. Claudio Lorrain: Veduta di un porto . 4
4. Giovanni Simone Chardin: Il benedicite 5
5. Antonio Watteau: Finette . . . 7
6. Gio. Battista Grueze: Fidanzamento rusticano 9
7. Giuseppe Vernet: Il ponte rotto a Roma 10
8. Joshua Reynolds: Ritratto di Nelly O' Brien 11
9. Tommaso Gainsborough: Ritratto della Signora Robinson 13
10. Francesco Goya: La giovane spagnola 14
11. Giuseppe Angeli: Il tamburino . . 15

LA SCUOLA FRANCESE.

12. Barone Antonio Giovanni Gros: Napoleone visita il campo della battaglia di Eylau 17
13. Giacomo Luigi David: Il giuramento degli Orazi 18
14. — Le Sabine 19
15. — Napoleone al passaggio del monte San Bernardo 20
16. — La consacrazione di Napoleone e l'incoronazione di Giuseppina nella chiesa di Nostra Signora 21
17. — La Signora Récamier . . . 23
18. Giovanni Battista Regnault: Le tre grazie 24
19. Pietro Guérin: Il ritorno di Marco Sesto 25
20. Luigi Girodet: Atala nella tomba . 26
21. Francesco Gérard: Il pittore Isabey che tiene per mano la sua bambina . 27
22. — Psiche che riceve il primo bacio d'amore 28
23. Barone Antonio Giovanni Gros: Gli appestati di Jaffa 29
24. — Il generale Fournier-Sarlovèze . 31
25. Pietro Prud'hon: La Giustizia e la Vendetta divina che inseguono il Delitto 33
26. — Il ratto di Psiche 34
27. Teodoro Géricault: La zattera della Medusa 35
28. Pietro Prud'hon: L'Imperatrice Giuseppina 37
29. Teodoro Géricault: Ufficiale della Guardia imperiale 38
30. Domenico Ingres: L'Odalisca . . 41
31. — Edipo che svela l'enigma . . 42
32. — La Signora di Sénonnes . . . 43
33. — La Stratonice 44
34. — La sorgente 45
35. Eugenio Delacroix: Dante e Virgilio . 47
36. — I massacri di Scio 46
37. — La barricata 49
38. — L'entrata dei Crociati a Costantinopoli 50
39. — L'educazione d'Achille . . . 51
40. — Giacobbe che lotta coll'Angelo . 52
41. — Eliodoro cacciato dal tempio . . 53
42. Saverio Sigalon: La cortigiana . . 54
43. Orazio Vernet: Mazeppa ai lupi . . 55
44. — I Palanchini. Particolare della presa di Smala 56
45. Leone Cogniet: La proclamazione di Bailly a sindaco di Parigi . . . 57
46. Paolo Delaroche: La morte d'Elisabetta d'Inghilterra 58
47. — I figli di Edoardo 59
48. Gian Francesco Gigoux: Ritratto di Carlo Fourier 60
49. Luigi Leopoldo Boilly: L'arrivo di una diligenza nel cortile della posta . 61
50. Martino Drölling: Una cucina . . 63
51. Francesco Mario Granet: Una sala d'asilo 64
52. Leopoldo Robert: Il ritorno del pellegrinaggio alla Madonna dell'Arco . 65
53. Alessandro Gabriele Decamps: L'uscita dalla scuola turca 66
54. — L'arrotino 67
55. Eugenio Isabey: L'arrivo al castello . 68
56. Teodoro Rousseau: Il limitare del bosco 71
57. Giorgio Michel: il vecchio mulino di Montmartre 72
58. Paolo Huet: Una inondazione nel parco di Saint-Cloud 73
59. Giulio Dupré: Sole di tramonto . . 74
60. — Mattino 75
61. Teodoro Rousseau: Le querce . . 77
62. Narciso Ulisse Diaz: La fata delle perle 78
63. — Nel bosco 79
64. G. B. Camillo Corot: Veduta del Colosseo 80
65. — Danze mattutine 81
66. — Una strada di Douai . . . 83
67. — Zingara pensosa 84
68. Prospero Marilhat: Rovine della moschea del Califfo Hakem al Cairo . . 85
69. Carlo Francesco Daubigny: Primavera . 86
70. — La chiusa 87
71. Costanzo Troyon: Buoi avviati al lavoro 88
72. Rosa Bonheur: Pascoli normanni . . 89
73. Carlo Jacque: Il gregge 91
74. Vittorio Mottez: Ritratto della Signora M. 92

Fig. *Pag.*

75. Paolo Chenavard: Divina tragedia . 93
76. Carlo Gleyre: Le illusioni perdute . 94
77. Tommaso Couture: I romani della decadenza 95
78. Teodoro Chassériau: Le due sorelle . 97
79. — La pace 99
80. Giulio Breton: La benedizione del grano 101
81. Gian Francesco Millet: L'Angelus . 103
82. — Contadino appoggiato sulla zappa . 102
83. — La bagnante 105
84. — La primavera 106
85. — La pastorella. 107
86. Gustavo Courbet: Gli spaccapietre . 109
87. — Lo studio di pittura 110
88. — Il ruscello dell'acqua nera . . 111
89. Onorato Daumier: Il dilettante . . 112
90. — Lo scomparto di terza classe . . 113
91. Francesco Bonvin: Il refettorio . . 114
92. Felice Ziem: Veduta di Venezia . . 115
93. Adolfo Monticelli: Decorazione murale . 116
94. Enrico Harpignies: Ricordo d'Antibes . 117
95. Ernesto Meissonier: I bravi . . . 119
96. — Il fumatore 120
97. — 1814 121
98. Ferdinando Boissard de Boisdenier: Un episodio della ritirata di Russia . 123
99. Leone Gérôme: Giovanetti greci che aizzano i galli al combattimento . 125
100. Alessandro Cabanel: La nascita di Venere 127
101. Guglielmo Bouguereau: L'apoteosi del martirio 129
102. Gian Giacomo Henner: La naiade . 131
103. Ernesto Hébert: La malaria . . 132
104. Gustavo Ricard: La signora di Calonne 133
105. Eugenio Fromentin: La caccia al falco in Algeria 134
106. Gustavo Moreau: Orfeo . . . 135
107. — Ercole e l'idra 136
108. — L'apparizione 137
109. Elia Delaunay: La peste a Roma . . 138
110. Leone Bonnat: Il martirio di San Dionigi 139
111. — Il cardinale Lavigerie . . . 140
112. Gian Paolo Laurens: Lo Stato Maggiore dell'esercito austriaco dinanzi al cadavere di Marceau 141
113. Enrico Fantin-Latour: Le ricamatrici . 142
114. — Omaggio al Delacroix . . . 143
115. — Edwin Edwards e sua moglie . . 145
116. Alfonso Legros: L'ex voto . . . 149
117. Adolfo Legros: Giovani donne oranti . 147
118. Teodulo Ribot: San Sebastiamo martire 150
119. Carolus Duran: La Signora dal guanto 151
120. — Il risveglio 152
121. Enrico Regnault: Juan Prim . . 153
122. G. G. Beniamino Constant: Gli ultimi ribelli 157
123. Giulio Lefebvre: Bacco e la Ninfa . 158
124. Ferdinando Humbert: I quattro culti dell'uomo 159
125. Fernando Cormon: Caino . . . 160
126. Edoardo G. B. Detaille: Il sogno . 161
127. Amato Nicola Morot: Rezonville . . 163
128. Gabriele Ferrier: Il generale André . 164
129. Paolo Baudry: Le quattro ore del giorno 165
130. P. C. Puvis De Chavannes: La Pace . 167
131. — L'estate 166
132. Gian Carlo Cazin: Agar ed Ismaele . 169
133. Edoardo Manet: Colazione sull'erba . 170
134. — Olimpia 171
135. — La serra 172
136. E. I. Germano Degas: Le lavandaie . 173
137. — Dopo il bagno 174
138. Augusto Renoir: La signora Charpentier e i suoi bambini 175
139. Augusto Renoir: Il mulino della Galette 176
140. Claudio Monet: il ponte di Argenteuil 177
141. — La cattedrale di Rouen . . . 178
142. Camillo Pissarro: Sole al tramonto in valle Hermé 179
143. Alfredo Sisley: I mulini: Moret . . 180
144. Paolo Cézanne: La strada . . . 181
145. G. Bastiano Lepage: Giovanna d'Arco 182
146. A. Filippo Roll: Avanti . . . 185
147. — Donna e torello 186
148. — Manda Lamétrie 187
149. Dagnan-Bouveret: Il pane benedetto . 188
150. Enrico Gervex: Prima dell'operazione . 189
151. Leone Lhermitte: La paga dei mietitori 190
152. P. Alberto Besnard: Donna in atto di scaldarsi 191
153. Antonio Willette: La vedova di Pierrot 192
154. Eugenio Carrière: Lo scultore Devillez 193
155. — Maternità 194
156. G. Francesco Raffaelli: I fabbri che si dissetano 195
157. Giorgio Rochegrosse: Vitellio trascinato dal popolo per le vie di Roma . 196
158. Enrico Martin: I falciatori . . . 197
159. Marcello Baschet: Enrico Rochefort . 199
160. Gustavo Guillaumet: La Séguia (Il Ruscello) ivi
161. Stefano Dinet: Notturno d'amore orientale (Abdel-Gheram e Nour-el-Aïn) 200
162. — Il figlio del Santone Mrabeth . . 201
163. Enrico De Toulouse Lautrec: Al mulino de la Galette 202
164. Paolo Gauguin: A Tahiti . . . ivi
165. Maurizio Denis: La storia di Psiche . 203
166. Aman-Jean: Ritratto 204
167. Giacomo Blanche: La famiglia Thaulow 205
168. Renato Ménard: Autunno . . . 206
169. Luciano Simon: La processione . . 209
170. — Chiacchiere nella sera . . . 206
171. Carlo Cottet: Nei paesi del mare: La cena d'addio 207
172. Gastone La Touche: Festa notturna . 210
173. Enrico Le Sidaner: La tavola . . 211
174. Elena Glementina Dufau: Autunno . ivi

LA SCUOLA INGLESE.

175. Dante Gabriele Rossetti: Il sogno di Dante 213
176. Riccardo Parkes Bonington: Il parco di Versailles 214
177. Giovanni Constable: Il carro di fieno . 215
178. Giuseppe W. Turner: Pace . . . 216
179. Ford Madox Brown: L'ultimo sguardo all'Inghilterra 217
180. Dante Gabriele Rossetti: Beata Beatrice 218
181. Giovanni E. Millais: L'ordine di scarcerazione 219
182. — La mendicante cieca 220
183. Holman Hunt: L'ombra della morte . 221
184. Edoardo Burne Jones: Il cavaliere misericordioso 222
185. — Il re Cophetua e la piccola mendicante 223
186. Uberto di Herkomer: L'ultima parata . 224
187. Lorenzo Alma Tadema: Fredegonda e Pretentatus 225
188. — Una lettura di Omero. . . . 227
189. Federico Walker: In porto . . . ivi
190. Guglielmo Quiller Orchardson: Napoleone a bordo del « Bellorofonte » . . 228
191. Giovanni Lavery: La primavera . . 229
192. Franco Brangwyn: Il mercato al Marocco 230

Fig. *Pag.*

193. Carlo Shannon: La scultrice . . . 231
194. Giacomo Mac'Neill Whistler: La fanciulla bianca 232
195. — Ritratto della madre del pittore . 233
196. — Tommaso Carlyle 234
197. Giovanni La Farge: L'Ascensione del Cristo 235
198. — L'incantatore di lupi . . . 237
199. Giovanni Sargent: La Carmencita . 238
200. Winslow Homer: Notte d'estate . . 239
201. Alessandro Harrison: In Arcadia . . 240

LA SCUOLA AMERICANA.

202. Guglielmo T. Dannat: Contrabbandiere Aragonese 241
203. Maria Cassatt: Mamma e bambino . 242
204. Riccardo Miller: Una tazza di thè . 243
205. Federico Frieseke: Allo specchio . . 244

LA SCUOLA OLANDESE.

206. Giovanni Guglielmo Pieneman: La battaglia di Waterloo 247
207. Giovanni Augusto Daiwaille: Autoritratto 248
208. Giovanni Adamo Kruseman: Re Guglielmo I. 249
209. Wouter Giovanni Van Troostwijk: Veduta invernale di Amsterdam . . . 250
210. Barend Cornelio Koekkoek: Le quercie 251
211. Andrea Schelfhout: Inverno . . . 252
212. Carlo Rochussen: Dopo la battaglia di Castricum 253
213. Davide Bles: Il papagallo . . . 254
214. Alessandro Ugo Bakker Korff: La lettura del giornale ivi
215. Giovanni Bernardo Bilders: Paludi di Hackort presso Vorden . . . 255
216. Giovanni Giorgio Schwartze: Autoritratto 257
217. H. A. De Bloeme: La Signora Snoeck ivi
218. Augusto Allebé: Per tempo alla chiesa 258
219. Guglielmo Roelofs: Pianura olandese . 259
220. Giovanni Enrico Weissenbruch: Raccoglitori di conchiglie 260
221. — Barche 261
222. Giuseppe Costantino Gabriel: Viene da lontano ivi
223. Giovanni Bosboom: La chiesa di Alkmaar 262
224. — Fattoria 263
225. Giovanni Bertoldo Jongkind: Veduta olandese 265
226. Giuseppe Israëls: Sola nel mondo . 266
227. — Quando si è vecchi 267
228. — Matrimonio ebreo 268
229. Giacobbe Maris: Veduta di fiume . . 269
230. — Il mulino 271
231. — Un angolo di Delft 272
232. Guglielmo Maris: La vacca che beve . 273
233. — Pascolo a primavera 274
234. Matteo Maris: I quattro mulini . . 275
235. — Giovanetta che porta il becchime ai polli 276
236. Antonio Mauve: Il gregge . . . 277
237. — Pecore nel bosco 279
238. Enrico Guglielmo Mesdag: Brezza del Mare del Nord 280
239. Cristoforo Bisschop: Lo specchio . . 281
240. Alberto Neuhuys: Primavera . . 282
241. Bernardo Giovanni Blommers: Pescatori di conchiglie 283
242. Teofilo De Boch: Tempo incerto . . ivi
243. Geo Poggenbeek: Il vitello . . . 285
244. Giorgio Enrico Breitner: Cavalli nella neve 286
245. Guglielmo Zwart: Mercato di bestiame . ivi
246. Suze Bisschop Robertson: Ragazza che dorme 287
247. Mario Bauer: La cattedrale di Rouen . 288
248. Isacco Israëls: Ballo popolare ad Amsterdam 289
249. Mario van Der Maarel: Il chierico . 290
250. Guglielmo Bastiano Tholen: Paesaggio 291
251. Floris Verster: L'ortolano . . . ivi
252. Vincenzo van Gogh: La fermata degli zingari. 293
253. Teresa van Duyl-Schwartze: Il presidente Krüger 294
254. Pietro de Josselin De Jong: Ritratto di Carlo Rochussen 295
255. Gian Toorop: Le tre spose . . . 296
256. Guglielmo Wirsen: Veduta invernale . 297
257. Gian Voerman: Riflessi sull'Yselle . ivi
258. Giovanni Enrico Haverman: Libellula . 299
259. Gian Veth: Ritratto di Giuseppe Israëls 300
260. A. J. Derkinderen: Studio di figura . 301

LA SCUOLA BELGA.

261. Enrico Leys: Rubens che si reca ad una festa 303
262. Francesco Giuseppe Navez: La famiglia Augusta di Hemptinne . . . 304
263. Francesco Simonau: Il suonatore d'organetto 305
264. Enrico Leys: Giuramento di felice entrata dell'Arciduca Carlo d'Austria . 306
265. Carlo De Groux: Il benedicite . . 307
266. Enrico Braekeleer: Il geografo . . 308
267. Giuseppe Stevens: Cane allo specchio . 309
268. Alfredo Stevens: Ritorno dal ballo . 310
269. — La Signora in rosa 311
270. Edoardo Agneessens: La signora dal guanto 312
271. Emilio Wauters: La pazzia di Ugo van der Goes 313
272. Giacomo di Lalaing: Ritratto equestre . 314
273. Alfredo Giacomo Verwée: Alla foce della Schelda 315
274. Giovanni Stobbaerts: L'uscita dalla stalla 316
275. Costantino Meunier: I fumaioli . . 317
276. Teodoro Verstraete: Orto in Zelanda . ivi
277. Emilio Claus: Mucche al guado della Lys 318
278. Alberto Baertsoen: Lo sgelo . . . 319
279. Giovanni Delvin: Combattimento di tori 320
280. Théo van Rysselberghe: Meriggio torrido 321
281. Vittorio Gilsoul: Svolto del canale di Bruges 322
282. Alessandro Struys: La fiducia in Dio . 323
283. Leone Frédéric: I venditori di creta . 324
284. — Le fasi della vita operaia . . . 325
285. Eugenio Laermans: L'ubriaco . . 327
286. Feliciano Rops: Faust 328
287. Fernando Khonopff: Incenso . . . 399
288. Giacomo Ensor: Il salotto borghese nel 1881 330
289. Giovanni Delville: La scuola di Platone 331
290. Augusto Lévêque: Il trionfo della morte 333
291. Enrico Evenepoel: Lo spagnuolo a Parigi 334

LA SCUOLA SVIZZERA.

292. Giovanni Sandreuter: Alle porte del cielo 337
293. Ferdinando Hodler: Adolescenti . . 338
294. Eugenio Burnand: I discepoli . . 339
295. Augusto Baud-Bovy: Serenità . . 340

LA SCUOLA TEDESCA.

Fig. *Pag.*

296. Federico Giovanni Overbeck: Giuseppe venduto dai fratelli 341
297. Pietro von Cornelius: I cavalieri dell'Apocalisse 342
298. Lodovico Knaus: La passeggiata alle Tuileries 343
299. Adolfo Menzel: Il concerto di flauto . 344
300. Guglielmo Leibl: In chiesa 345
301. Adolfo Menzel: Una fucina di villaggio 347
302. Francesco von Lenbach: Pastorello italiano 348
303. Max Liebermann: Le mondatrici . . 349
304. Edoardo von Gebhardt: L'ultima cena. 350
305. F. C. Ermanno von Uhde: Gesù nella casa dei contadini 351
306. Gottardo Kuehl: Una domanda difficile 353
307. Anselmo Feuerbach: Alla fontana. . 354
308. Arnoldo Boecklin: L'isola della morte . 355
309. — I Campi Elisi 357
310. — Combattimento di centauri . . 358
311. Giovanni Thoma: Il Reno a Säckingen 359
312. Max Klinger: Frammento di una pittura murale dell'Università di Lipsia . 360
313. Francesco von Stuck: La guerra . . 361
314. Giovanni von Marées: Autoritratto e ritratto del Lenbach 362
315. Lodovico von Hofmann: Le bagnanti . 363

SCUOLA D'AUSTRIA E D'UNGHERIA.

316. Moritz von Schwind: Addio all'alba . 364
317. Giovanni Makart: L'ingresso di Carlo V ad Anversa 365
318. Giovanni Luigi Meteyko: La battaglia di Grünewald nel 1410 367
319. Fulop Laszlo: Il principe di Hohenlohe-Schillingfurst 368
320. Munkacsy: Cristo davanti a Pilato . 369

LE SCUOLE SCANDINAVE.

321. Fritz Thaulow: Vecchie case sotto la neve 373
322. Pietro Severino Kröyer: Barche pescherecce 374
323. Viggo Johansen: Una serata in casa mia 375
324. Guglielmo Hammershoi: Raggio di sole in un interno 376
325. Alberto Edelfelt: Servizio divino in riva al mare 377
326. Anders Zorn: Un pescatore . . . 379
327. Vassily Vassiliewitch Vereschagin: Piramide di teschi 380
328. Elia Jesimovitch Répine: Ritratto di Leone Tolstoi 381

LA SCUOLA RUSSA.

329. Filippo Maliavine: Il riso . . . 383
330. Maria Bashikirtseff: In circolo . . 384
331. Isacco Levitan: Viene primavera . . 385
332. Michele Wroubel: Koupava . . . 386
333. Costantino Somof: Conversazione galante 387
334. Alessandro Benois: Il padiglione . . 388

LA SCUOLA SPAGNUOLA.

335. Joaquim Sorolla y Bastida: Barca di rimorchio tirata dai buoi 389
336. Mariano Fortuny: L'arrotino al Marocco 390
337. Hermen Anglada y Camarasa: Opale . 391
338. Rusiñol (Santiago): Giardino di Spagna 392

LA SCUOLA ITALIANA.

Fig. *Pag.*

339. Giovanni Segantini: Natura. Parte del trittico. 395
340. Giuliano Traballesi: L'Aurora. Bozzetto per soffitto 397
341. Martino Knoller: Ritratto del Parini . 399
342. Andrea Appiani: Palazzo Reale. Allegoria 401
343. — Marianna Waldestein 402
344. Francesco Hayez: Il bacio . . . 403
345. — La vendetta di una rivale . . . 404
346. — La distruzione di Gerusalemme. . 405
347. — La principessa di Sant'Antimo . . 407
348. — Autoritratto 409
349. — Alessandro Manzoni 411
350. Molteni e D'Azeglio: La Marchesa Luisa D'Azeglio 412
351. Giovanni Carnevali detto Piccio: Autoritratto 413
352. — Agar confortata 414
353. — Mosè salvato dalle acque . . . 415
354. Giuseppe Bertini: Ofelia e Laerte . . 417
355. — Ritratto dell'avvocato Calcaterra . 419
356. — Ritratto del sig. Alessandro Finzi . 420
357. Eleuterio Pagliano: L'Aldobrandina ricusa di ballare con Maramaldo. . 421
358. — La figlia del Tintoretto . . . 423
359. Domenico Induno: Il bollettino della pace di Villafranca 424
360. — L'antiquario 425
361. Federico Faruffini: Gli scolari dell'Alciati 427
362. — Sacrificio al Nilo. 428
363. Gerolamo Induno: La lettera dal campo 429
364. — La fidanzata del Garibaldino . . 430
365. Tranquillo Cremona: Marco Polo dal Gran Kan dei Tartari 431
366. — Il falconiere. 433
367. — I cugini 434
368. — L'edera 435
369. — Page boudeur 436
370. — Ritratto di Signora 437
371. Daniele Ranzoni: Ritratto della contessa Arrivabene 438
372. Mosè Bianchi: I fratelli al campo . . 439
373. — Ritratto della signora Elisa Ponti Sottocasa 440
374. Pompeo Mariani: Saluto al sole morente 441
375. Filippo Carcano: Venezia, Piazza S. Marco 442
376. Giovanni Segantini: Dea d'amore . . 443
377. Filippo Carcano: Alla pesca . . . 445
378. Eugenio Gignous: Calle a Venezia . 446
379. Giovanni Segantini: Le due madri. . 447
380. — Gregge in moto 449
381. — Ritorno all'ovile 450
382. — L'amore alle fonti della vita . . 451
383. Angelo Morbelli: Giorni ultimi . . 453
384. Emilio Borsa: La calata 454
385. Emilio Gola: Lavandaie sul naviglio . 455
386. Luigi Conconi: Cortile del Palazzo Marino 456
387. Pietro Chiesa: Ricordando . . . 457
388. Paolo Sala: Triunphalis hora . . . 458
389. Ambrogio Alciati: Ritratto del capitano D. 459
390. Francesco Gonin: Scena olandese . . 460
391. Rodolfo Morgari: Raffaello morente . 461
392. Andrea Gastaldi: Pietro Micca . . 462
393. G. Battista Quadrone: Il giudizio di Paride 463
394. Antonio Fontanesi: La quiete . . ivi
395. Cesare Tallone: Ritratto di bambina . 465
396. Giacomo Grosso: Ritratto di Virginia Reiter 466
397. Massimo D'Azeglio: Ulisse accolto da Nausicaa 467
398. Giacomo Grosso: Signora in aperta campagna 469

Fig. *Pag.*

399. Cesare Ferro: Ritratto 470
400. Antonio Fontanesi: Paesaggio . . 471
401. Lorenzo Delleani: Novembre . . . ivi
402. Vittorio Avondo: Il pascolo . . . 473
403. Andrea Tavernier: Flora montana . . 474
404. Giuseppe Pellizza: Sul fienile . . . 475
405. Carlo Fornara: Cimalmotto . . . ivi
406. Giacomo Favretto: Il sorcio . . . 476
407. Federico Zandomeneghi: Prima della processione 477
408. Giacomo Favretto: Vandalismo . . 478
409. Luigi Nono: I primi passi . . . 479
410. — Refugium peccatorum 481
411. Alessandro Milesi: Ritratto . . . ivi
412. — La madre del pittore 482
413. Ettore Tito: Dopo la pioggia . . . 483
414. Vittorio Bressanin: La bottega del caffè 485
415. Ettore Tito: La nascita di Venere . 486
416. Cesare Laurenti: Le parche . . . 487
417. — Fioritura nuova 489
418. Lino Selvatico: Cuffietta bianca . . 490
419. Luigi Selvatico: Decadimento . . 491
420. Silvio Rotta: Case abbandonate . . ivi
421. Umberto Veruda: Ritratto . . . 492
422. Guglielmo Ciardi: Il Canal Grande . 493
423. Angelo Dall'Oca Bianca: Dame e cavalieri 495
424. Guglielmo Ciardi: Messidoro . . . ivi
425. Emma Ciardi: Passeggiata alla moda . 496
426. Pietro Fragiacomo: Ritorno dalla pesca ivi
427. Beppe Ciardi: La vacca bianca . . 497
428. Giuseppe Miti Zanetti: L'albero secolare 499
429. Francesco Sartorelli: Nel porto . . 500
430. Bartolomeo Bezzi: Mattino sul lago . 501
431. Italico Brass: Il ponte del Redentore . 503
432. Vettore Zanetti-Zilla: A Murano . . 504
433. Felice Casorati: Signorine . . . 505
434. Niccolò Barabino: Genova riceve gli omaggi delle città soggette . . 506
435. — Archimede 507
436. Adeodato Malatesta: Morte di Ezzelino . 509
437. G. B. Borghesi: Ritratto di Maria Luisa arciduchessa d'Austria . . . 510
438. Giovanni Muzzioli: Idillio romano . . 511
439. — Alla fonte 513
440. Luigi Serra: Al Monte di Pietà . . 514
441. Mario De Maria: Fabbrica di scheletri . 515
442. Giovanni Boldini: Ritratto di Donna Franca Florio 516
443. Gaetano Previati: Sinfonia del tramonto 517
444. — Danza delle ore 519
445. — Il giorno che sveglia la notte . . 521
446. — Funerali di una Vergine . . . 523
447. — Notturno 524
448. Giuseppe Mentessi: Madre operaia . 525
449. Giuseppe Sabatelli: Farinata degli Uberti alla battaglia del Serchio . . . 527
450. Stefano Ussi: Ritratto di G. B. Niccolini 528
451. — Niccolò Machiavelli 529
452. Amos Cassioli: Offerte a Venere . . 531
453. — Il congresso di Pontida . . . ivi
454. Luigi Mussini: Cimodocea ed Eudoro . 532

Fig. *Pag.*

455. Michele Gordigiani: Autoritratto . . 533
456. Telemaco Signorini: Paese . . . 534
457. Antonio Ciseri: Cristo portato al sepolcro 535
458. Cristiano Banti: Giovane trecciaiola . 537
459. Serafino De Tivoli: Al bosco . . . 538
460. Silvestro Lega: Cucitrice . . . 539
461. Giovanni Fattori: Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta . . . 540
462. — Lo scoppio del cassone . . . ivi
463. — Falciatrici 541
464. Egisto Ferroni: Alla fontana . . . 543
465. — Prima della tempesta 544
466. Niccolò Cannicci: Gioie materne . . 545
467. Francesco Gioli: In settembre . . 547
468. Luigi Gioli: Sementa 548
469. Adolfo Tommasi: Il fischio del vapore . 549
470. Plinio Nomellini: Plenilunio . . . 550
471. Vincenzo Camuccini: Autoritratto . . 551
472. Filippo Agricola: Costanza Monti-Porticari 552
473. Cesare Maccari: Cicerone contro Catilina 553
474. Francesco Podesti: Giuramento degli Anconetani 555
475. Lodovico Seitz: Trittico della storia di S. Giovanni Nepomuceno . . . 557
476. Guglielmo De Sanctis: Vecchia canzone 558
477. Cesare Fracassini: I Santi martiri Gorgomiensi 559
478. Nino Costa: La Ninfa del bosco . . 561
479. Onorato Carlandi: Campagna romana . 563
480. Aristide Sartorio: La Gorgona e gli Eroi 564
481. Antonio Mancini: Ritratto del padre dell'artista 565
482. — Lo scolaretto 566
483. Filippo Palizzi: Cavalli al pascolo . . 569
484. Domenico Morelli: Il Cristo deriso . 571
485. — Gli Iconoclasti 572
486. Filippo Palizzi: Pastorale . . . 573
487. Domenico Morelli: Conte di Lara . . 575
488. — Il figliuol prodigo 577
489. — Cristo nel deserto 578
490. — Le tentazioni di S. Antonio . . 579
491. Saverio Altamura: I funerali di Buondelmonte 581
492. Gioacchino Toma: La pioggia di cenere del Vesuvio 583
493. Luigi Celentano: Il Consiglio dei Dieci 585
494. Francesco Netti: I gladiatori al triclinio 587
495. Achille Vertunni: Il Tevere . . . 589
496. Edoardo Dalbono: Suonatore di chitarra 591
497. Giuseppe De Nittis: Place des Piramides 593
498. Alceste Campriani: Nel golfo di Napoli 594
499. Giuseppe Casciaro: Il mare (Ischia) . 595
500. Francesco Paolo Michetti: Corteo nuziale 597
501. — Il voto 599
502. — Processione degli storpii . . . 600
503. — La figlia di Jorio 601
504. Gaetano Esposito: La grotta delle ninfe 603
505. Lionello Balestrieri: Beethoven . . 605
506. Achille Leto: Alle Cascine . . . 608
507. Francesco Lojacono: Dall'Ospizio marino 609
508. Giovanni Segantini: Il tosatore . . 611

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01096 1858